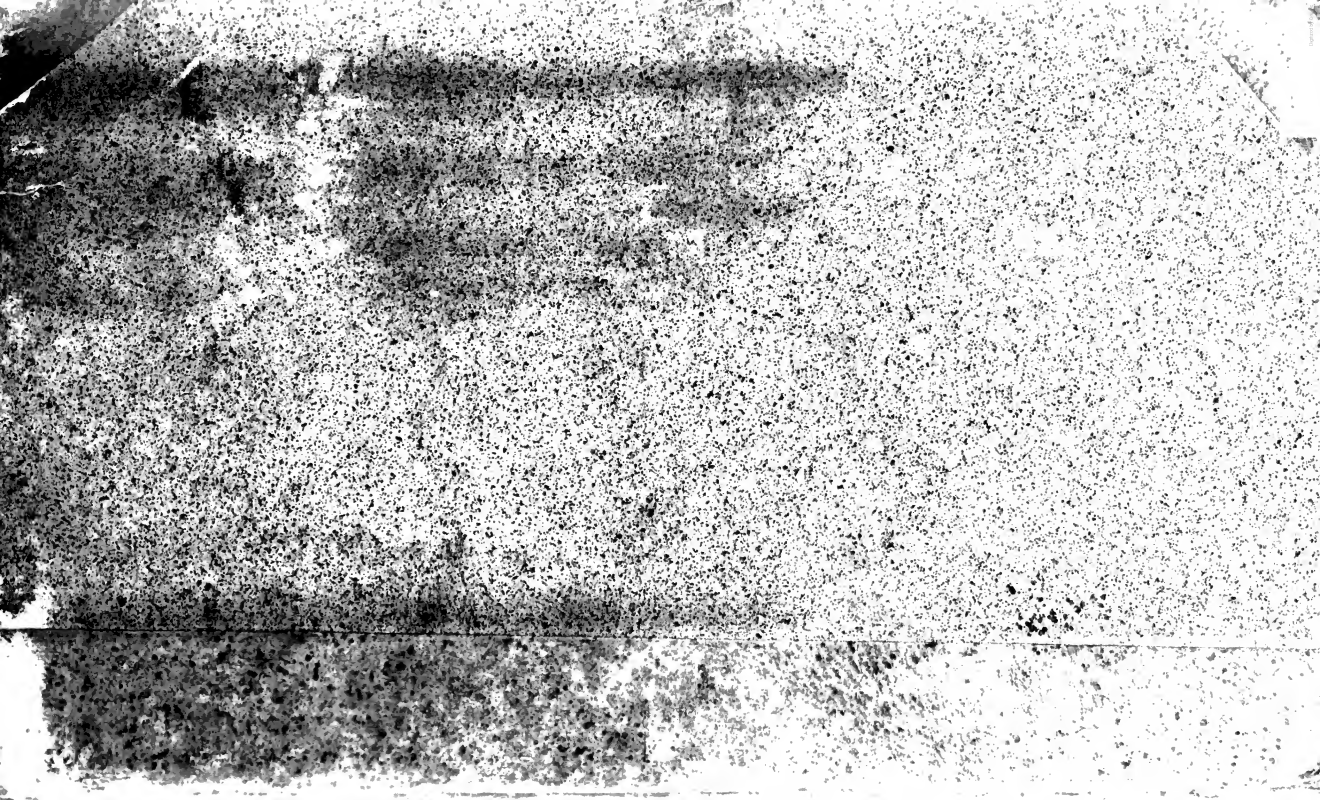

Art.
243 a
(3

<36606412100012

<36606412100012

Bayer. Staatsbibliothek

Ueber
Mahlerei und Bildhauerarbeit
in Rom
für Liebhaber des Schönen in der Kunst

von

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,
Königl. Großbritannischen und Churfürstlich-Braunschweig-Lüneburgischen Ober-Appellations-Rath in Celle.

Zweite Auflage.

Dritter Theil.

Leipzig,
in der Weidmannischen Buchhandlung.
1798.

GR/61/982

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Inhalt.

Pallast Giustiniani. S. 1.

Ueber die Wahl der Sujets zur sichtbaren Darstellung; Was das sagen wolle: der Künstler kann sie nicht interessant genung wählen. Der angenehme Eindruck des Anblicks, der Ideen und Gefühle, die mit demselben für den Augenblick in der Seele jedes wohlerzogenen und unbefangenen Beschauers aufsteigen müssen, sind die zuverläßigsten Wegweiser bei der Wahl eines Sujets für bildende Künste. Die bildenden Künste klären den Verstand auf, stärken ihn, bessern das Herz, unterstützen den Eindruck des unsichtbar Schönen nicht im Einzelnen, sondern im Ganzen. Unmittelbare Rücksicht auf Besserung des moralischen Gefühls für das Gute, kann dem angenehmen Eindruck des sichtbar Schönen leicht gefährlich werden. Eine edle Handlung im Bilde,

wird von der gewöhnlichsten That gesagt, die mit einem edeln Anstande von edeln Gestalten unternommen werden kann. Eine edle That setzt edle Gesinnungen in der handelnden Person zum Voraus, und diese mahlt man selten glücklich. Die verkörperte Darstellung der Folgen des Lasters ist, da sie so leicht häßliche Formen und einen unedlen Ausdruck motivirt, selten ein schicklicher Gegenstand für die Kunst. In wie fern das intellektuelle Vergnügen Zweck der bildenden Künste sey. Von der historischen Treue bei Bekleidung der Bildsäulen, als öffentliche Denkmäler. Die heilige Geschichte, als Stoff zur bildlichen Darstellung ist der Sculptur, nicht der Mahlerei ungünstig. Hingeworfener Vorschlag, die dramatischen Dichter der Alten statt der epischen zu wählen, um daraus Gegenstände zu Gemählden zu entlehnen. Das Neue, das Feine, das Ueberraschende: mit welcher Behutsamkeit der Künstler auf angenehme Eindrücke davon rechnen dürfe. Bestimmtere Angabe der Hauptabsicht des Künstlers bei Verfertigung seiner Werke, verschieden modificirt für den Bildhauer und den Mahler. Das Ideen, oder vielmehr das Bildererweckende, die Spannung der reproducirenden Kraft unserer Seele, ist keinesweges Zweck eines vollkommenen Kunstwerks. Ueber Skizzen beiläufig. Vermuthung über die Stärke der Wirkung, welche die Mahlerei in Vergleichung mit der Musik und der Dichtkunst gewähre. Beschreibung des Pallasts Giustiniani. Mehrere Gemählde von M. A. Carravaggio. Stil des M. Angelo da Carravaggio

vaggio. Heiliger Johannes von Raphael und Giulio Romano. Der Bethlehemitische Kindermord von Pouſſin. Der heilige Johannes von Domenichino. Gallerie der Statuen. Pallas Giuſtiniani. Veſtalin.

Pallaſt Veroſpi. S. 52

Plafond von Albano. Das Charakteriſtiſche ſeines Stils.

Pallaſt Ruſpoli. S. 56

Die drei Grazien. Ein ſchönes Basrelief.

Pallaſt Roſpiglioſi. S. 60

Zwei allegoriſche Gemählde von Pouſſin. Aurora von Guido. Büſte des Scipio Africanus.

Pallaſt Coſtaguti. S. 69

Plafond von Domenichino. Plafond von Guercino.

Pallaſt Caſali. S. 73

Schöner Kopf des Cäſars.

Pallaſt Lancellotti. S. 74

Pallaſt Maſſini. S. 76

Diſcobolus.

Pallaſt Albani. S. 78

Pallaſt Spada. S. 80

Die Statue Pompejus des Großen. Judith im Dankgebet von Guido Reni. Der Tod der Dido von Guercino.

Villa Mattei. S. 88
Schöner coloſſaliſcher Kopf des Auguſtus.
Villa Giuſtiniani. S. 89
Villa Caſali. S. 90
Antinous als Bacchus.
Pallaſt Caligula. S. 92
Tuſcia von Maratti.
Villa Farneſe, oder Orti Farneſiani. S. 93
Pallaſt Nicolini. S. 95
Villa Spada. S. 96
Pallaſt Sante Croce. S. 97
Hiob von Salvator Roſa. St. Sebaſtian von Guercino. Aſſumption der Maria von Guido. Die vier Jahrszeiten von Albano.
Pallaſt Bolognetti al Corſo. S. 101
Schöne Madonna von Guido.
Pallaſt Altieri. S. 102
Lucrezia von Guido Reni. Zwei ſchöne Landſchaften von Claude le Lorrain.
Pallaſt Chigi. S. 105
Schöne Landſchaft von Salvator Roſa.
Pallaſt Pamfili alla Piazza Navona. S. 108
Pallaſt der Cancellaria. S. 108

Der

Der kleine Pallaſt Farneſe, oder die ſogenannte Farneſina. S. 109

Plafond von Raphael. Von mehreren Gemählden, deren verſchiedene Sujets aus einer Geſchichte hergenommen, und an einen Ort zuſammengeſtellet ſind, muß jedes für ſich ſeinen eigenen vollſtändigen und beſtimmten Ausdruck haben. Der Autor wagt eine neue Beſtimmung verſchiedener Gattungen von Mahlereien. Er theilt die Gemählde in Rückſicht auf Ausdruck im Ganzen analogiſch ab, in beſchreibende und handelnde Darſtellung für das Auge: letztere wieder, in lyriſche und dramatiſche. Beurtheilung unſers Plafonds zur Beſtätigung jener feſtgeſetzten Grundſätze. Raphael, ein dramatiſches Genie. Raphaels Galathea. Venus Callipyga, oder Callypigos. Büſte des Demoſthenes. Büſte des Homers. Coloſſaliſcher Kopf Cäſars. Zimmer mit Mahlereien von Giulio Romano. Nachricht über die Familie des Darius von Paolo Veroneſe, im Pallaſt Piſani zu Venedig, (in der Note.) Bemerkungen über den Stil des Giulio Romano.

Pallaſt der franzöſiſchen Academie. S. 135

Urſachen des Verfalls der Künſte in neueren Zeiten. Ueber den Antheil, den die Lehrart in den Academien an der verminderten Anzahl groſſer Künſtler hat. Die Natur, erſte Lehrerin des Künſtlers. Nothwendigkeit, die Ausbildung der Einbildungskraft zu gleicher Zeit mit der Erweiterung der Kenntniſſe, und der Fertigkeit der Hand

zu besorgen. Nachtheil einer pedantischen und zu theoretischen Lehrmethode. Der Autor wagt es, einen Erziehungsplan für den jungen Künstler in Vorschlag zu bringen. Beschreibung der Kunstwerke in dem Pallaste der Französischen Academie. Nachricht über den Cincinnatus zu Versailles, (in der Note). Nachricht über den Germanicus, eben daselbst (in der Note). Nachricht über die Gruppe des Castor und Pollux in Spanien, (in der Note). Gipsabgüsse weit unter den Originalen.

Academia di S. Luca. S. 159

Der heilige Lucas von Raphael.

Einige allgemeine Nachrichten. S. 162

Ueber einige noch nicht beschriebene Palläste und Villen, über die Bäder des Titus, und das Columbarium in der Vigna bei dem Tempel der Minerva Medica.

Ueber die Kunstwerke der Mahlerei und Bildhauerei in den Kirchen von Rom. S. 169

Vorerinnerung. S. 171

Ueber die Kennzeichen des Kirchenstils. Zuerst: in der Bildhauerei. S. 174

Hauptunterscheidungszeichen der Bildhauerkunst der Neueren von der der Alten. Warum der neuere Künstler das Nackende seltener, und nicht mit gleichem Glücke wie der alte bildet. Diesem war Gewand Bekleidung des Körpers, jenem ist

sie

sie Hauptsache, von deren willkührlichen Bildung er für sich bestehenden Reiz erwartet. Der alte Künstler hebt die Gestalt ins Ideal; der neue hält sich an die gemeine Natur, jener giebt seinen Köpfen den Ausdruck thätiger Geistesgröße, dieser duldsamer Demuth oder finsterer Eingezogenheit. Die Gründe dieser Verschiedenheit werden aus der verschiedenen sittlichen, politischen und religiösen Erziehung des Menschen, und zugleich aus dem verschiedenen Gange, den die Künste bei ihrer Ausbildung genommen haben, entwickelt. Begriffe der neueren Künstler über die Personen der Gottheit und ihrer vornehmsten Verehrer im alten und neuen Testament. Die Gottheiten und Helden der Alten sind idealisirt individuelle Bildungen einer Menschenart; das höchste Wesen, die Heiligen, die Tugenden der Neueren, entweder wirklich individuelle Bildungen einzelner Menschen, oder allegorische Abstracta unsinnlicher Eigenschaften. Die Alten gaben ihren Statuen mehr physiognomischen als pathologischen Ausdruck; die Neueren umgekehrt, geben ihnen mehr pathologischen als physiognomischen. Wenn die Alten ihre Statuen in thätige Bewegung setzten, so war dieser Ausdruck stets bestimmt und vollständig erklärbar; die Neueren liefern meistens nur academische Stellungen. Letztes Unterscheidungszeichen des Stils der alten Bildhauer von dem der neueren: diese streben mit ihren Werken aus rundem Steine zu sehr nach der Wirkung eines flachen Gemähldes. Nähere Bestimmung des Herderschen Grundsatzes: die Sculptur arbeitet fürs tastende Gefühl, (in einer

Note). Erläuterndes Beispiel einer Statue im neueren Kirchenstile.

Unterscheidungszeichen des Kirchenstils in der Mahlerei. S. 204

Die neueren Künstler, welche hauptsächlich für Kirchen gearbeitet haben, haben über die Sorge für diejenigen Theile, welche eine große Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, die Erfordernisse der Schönheit und Wahrheit im Einzelnen vergessen. Drei Branchen des Kirchenstils werden besonders bezeichnet.

Anmerkungen über die einzelnen Kirchen. S. 208

Die St. Peterskirche. S. 209

Bemerkungen über die Mosaische, oder besser Musivische Mahlerei. Etwas über Denkmäler, Ehrensäulen und Grabmäler. Zufällige Ideen über allegorische Bezeichnungen. Soll die Figur des Verstorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden? Die Frage wird nicht entschieden, sondern nur zur Warnung aufgeworfen. Zweifel über das Grabmal der Madame Langhans von Herrn Nahl, (in einer Note). Bemerkungen über die Kunstwerke in der St. Peterskirche im Einzelnen. Der heil. Andreas von Fiammingo. Pieta' von M. Angelo Buonarotti. Catedra di St. Pietro. Grabmal des Pabstes Urban VIII. von Bernini. Grabmal Pauls III. von M. Angelo Buonarotti und della Porta. Attila, Basrelief von Algardi. Ein Basrelief ist kein Gemählde: die Anordnung

desse-

desſelben folgt andern Regeln. Die zweckmäſſigſten Süjets für ein Basrelief ſind ſolche, welche reihenweiſe Aufſtellung der Figuren neben einander in abwechſelnden Stellungen motiviren. Diejenigen Basreliefs ſind die ſchönſten, auf denen die Umriſſe der Figuren ſanft in den Grund laufen. Fortgeſetzte Beurtheilung unſers Basreliefs. Charakter des Algardi.

Die neue Sacriſtei der St. Peterskirche. S. 244.

Kirche S. Adriano in Campo Vaccino. S. 246

Kirche Santa Agneſe, e Sta Coſtanza, beide vor der Porta Pia. S. 247

Kirche S. Agneſe in Piazza Navona. S. 248

Kirche S. Agoſtino. S. 248

Eſaias von Raphael.

Kirche S. Andrea di monte Cavallo, oder de' Geſuiti. S. 251

Der heil. Coſka von le Gros.

Kirche S. Andrea della Valle. S. 252

Mahlereien des Domenichino. Kuppel von Lanfranco. Hauptvorzug und Hauptfehler dieſes Meiſters.

Kirche S. Antonio di Padova, gewöhnlich, della Concezione de' Padri Cappuccini genannt. S. 255

Der

Der Erzengel Michael von Guido Reni. Ueber Engels- und Teufelsgestalt in der neueren Mahlerei.

Kirche bei dem Archiginnasio della Sapienza. S. 260

Kirche de' SS. Apostoli. S. 261

Kirche S. Bibiana. S. 261

Santa Bibiana von Bernini. Stil des Bernini und seiner Nachfolger.

Kirche S. Cecilia in Trastevere. S. 263

Heil. Cäcilia von Stefano Maderno.

Kirche S. Carlo ai Catinari. S. 264

Der Tod der heil. Anna von A. Sacchi. Die vier Cardinaltugenden von Domenichino.

Kirche S. Carlo al Corso. S. 266

Kirche S. Carlo alle quarto fontane. S. 267

Kirche S. Catarina di Siena. S. 267

Kirche S. Cosimo e Damiano. S. 267

Kirche S. Croce in Gerusalemme. S. 268

Kirche S. Domenico e Sisto. S. 268

Kirche S. Eusebio. S. 269

Plafond von Mengs.

Kirche S. Francesco a Ripa. S. 271

Pieta' von Annibale Carraccio.

Kirche il Gesu. S. 273

Kirche S. Giacomo degli Incurabili. S. 274

Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli. S. 275

Kirche S. Giovanni Colabita. S. 276

Kirche S. Giovanni Evangelista e S. Petronio. S. 277

Kirche S. Giovanni de' Fiorentini. S. 278

Grabmal des Marchese Capponi von M. A. Slodz. Vorschlag zu einem Symbol an einem unserm Leibnitz künftig zu errichtenden Grabmale, (in einer Note).

Kirche S. Giovanni Battista nel fonte Laterano, oder Battisterio di S. Giovanni di Laterano. S. 279

Kirche S. Giovanni di Laterano. S. 280

Schönes Grabmal des Pabstes Clemens XII. aus dem Hause Corsini.

Kapelle: Triclinium Leonis III. in der Nachbarschaft dieser Kirche.

Kirche S. Girolamo della Carità. S. 283

Die letzte Communion des heiligen Hieronymus von Domenichino.

Kirche S. Girolamo degli Schiavoni. S. 285

Kirche S. Giuseppe a Capo le Case. S. 285

Kirche S. Gregorio Magno. S. 286

Capelle des heiligen Andreas mit Mahlereien von Guido Reni und Domenichino.

Kirche S. Grisogono. S. 288

Kirche S. Ignazio. S. 289

Kirche S. Lorenzo fuori delle Mure. S. 290

Kirche S. Lorenzo in Lucina. S. 291

Kirche S. Lorenzo in Miranda. S. 291

Kirche S. Luigi de' Francesi. S. 292

Capelle mit Mahlereien von Domenichino.

Kirche S. Marcello al Corso. S. 294

Kirche S. Maria degli Angeli, oder alle Terme di Diocleziano, auch la Certosa. S. 295

Beurtheilung eines Gemähldes von Pompeo Battoni. Marter des heil. Sebastians von Domenichino.

Kirche S. Maria dell' Anima. S. 300

Schönes Gemählde von Giulio Romano. Kinder von Fiammingo.

Kirche S. Maria dell' Appollinare. S. 301

Kirche S. Maria di Loretto. S. 301

Heil. Susanna von Fiammingo. Einige Bemerkungen über den Stil dieses Meisters.

Kirche S. Maria Maddalena al Corso. S. 303

Kirche S. Maria Maddalena e S. Salvatore delle Capelle. S. 304

Kirche S. Maria Maggiore. S. 304

Kirche S. Maria ad Martyres, oder das Pantheon, gewöhnlich la Rotonda genannt. S. 305

Madonna von Lorenzetto.

Kirche S. Maria sopra Minerva. S. 307

Christus von Michael Angelo.

Kirche Maria di Monte Santo. S. 308

Kirche S. Maria della Navicella. S. 308

Kirche S. Maria dell' Orto. S. 309

Kirche S. Maria della Pace. S. 309

Kirche S. Maria del Populo. S. 309

Jonas von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung.

Kirche S. Maria della Scala. S. 312

Kirche S. Maria de Sole, oder Stefano delle Carozze. S. 312

Kirche S. Maria in Trastevere. S. 313

Kirche S. Maria in Valicella, oder Chiesa Nuova. S. 314

Kreuzabnehmung von M. A. Carravaggio.

Kirche S. Maria della Vittoria. S. 317

Gruppe der heil. Theresia von Bernini.

Kirche S. Nicolo in Carcere. S. 320

Kirche S. Nicolo de' Lorenesi. S. 320

Kirche S. Onofrio. S. 321

Kirche S. Pietro in Montorio. S. 323

Raphaels Transfiguration.

Kirche S. Pietro in Vinculis. S. 331

Moses von Michael Angelo. Ueber den Stil dieses Meisters und seiner Nachfolger in der Bildhauerei.

Kirche S. Prassede. S. 336

Kirche del Priorato di Malta. S. 337

Kirche S. Rocco. S. 337

Kirche S. Romualdo. S. 339

Der heilige Romualdus von Andrea Sacchi. Verdienst dieses Künstlers um die Theile der Mahlerei, welche eine große Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen: Ton, Harmonie der Farben, Harmonie des Helldunkeln, Contraposto, Pyramidalgruppe und Gruppirung. Erklärung dieser Wörter.

Kirche S. Stefano Rotondo. S. 352

Kirche Sacre Stimate di San Francesco. S. 352

Inhalt.

Kirche S. Sylveſtro a monte Cavallo. S. 352

Vier runde Gemählde von Domenichino, bekannt unter dem Nahmen: tondi del Domenichino.

Kirche S. Trinità de' Monti. S. 354

Kreuzabnehmung Chriſti von Daniel da Volterra.

Kirche S. Trinità de' Pellegrini. S. 356

Ueber einige Kunſtwerke an offenen Plätzen der Stadt. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Titus. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaiſers Septimius Severus. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaiſers Conſtantin des Großen. S. 358

Pferdebezwinger in monte Cavallo. S. 360

Bildhauerarbeit an der Säule des Trajans. S. 361

Bildhauerarbeit an der Säule des Marcus Aurelius Antoninus. S. 363

Bildhauerarbeit an dem Poſtament der Säule des Antoninus Pius. S. 365

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Termine. S. 365

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Trevi. S. 366

Inhalt.

Bildhauerarbeit an der Fontaine della Piazza Novano. S. 366
Kleinere Fontaine ebendaselbst. S. 367
Pasquino. S. 368

Nachtrag

einiger Nachrichten über Kunstwerke zu Frescati, in den Villen der umliegenden Gegend, und besonders in der Kirche zu Grotta Ferrata.

S. 369
Villa Aldobrandini. S. 369
Casino Aldobrandini. S. 369
Villa Mondragone. S. 369
Schöner collossalischer Kopf des Antinous.
Villa Falconieri. S. 370
Villa Bracciano. S. 370
Kapuzinerkloster. S. 370
Kirche zu Grotta Ferrata. S. 370
Mahlereien von Domenichino: Charakter dieses Meisters.
Schluß. S. 377
Nachschrift. S. 379

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Pallast Giustiniani.

Ich habe mir vorgenommen, zu Anfang dieses dritten Theils meines Versuchs über die Mahlerei und Bildhauerkunst nach Anleitung ihrer Werke, die in Rom angetroffen werden, über eine wichtige Frage zu reden: über eine Frage, die auf den Genuß der bildenden Künste von dem größten Einflusse ist: über eine Frage, die man oft entschieden und nie erörtert hat: über die Frage nämlich, auf welche Wirkung von seinen Werken der Künstler bei dem Beschauer vorzüglich rechnen, und sich darnach bei der Wahl der Gegenstände zur Darstellung bestimmen müsse.

Ueber die Wahl der Sujets zur sichtbaren Darstellung. Was das sagen wolle: der Künstler kann sie nicht interessant genung wählen.

Und diese Frage ist keinesweges weit hergeholt; steht keinesweges am unrechten Orte bei einem Pallaste, der von unzufriedenen Liebhabern gemeiniglich als Rechtfertigung ihrer Klagen über die wenig interessanten Sujets, welche viele Italienische Meister beschäfftiget haben, angeführet wird.

Dies Fußwaschen, dieser heil. Matthäus, dem ein Engel beim Schreiben die Hand führt, diese Jünger zu Emmaus, die wir hier aufgestellet sehen,

was sagen sie, so wie viele andere aus der Geschichte des neuen Testaments entlehnte Begebenheiten, unserm Herzen, unserer Einbildungskraft? Ich räume ein: Nicht viel! Es wäre zu wünschen, daß man aus einem Buche, das so reich an Handlung ist, immer solche Sujets wählen möchte, die außer mahlerischer Wirkung auch wohlgefällige Formen und einen edeln Ausdruck motiviren.

Wenn man aber nun fortfährt zu klagen, wenn man sogar verlangen will: nichts solle man mahlen, was nicht das sittliche Gefühl unmittelbar bessere, den Verstand aufkläre, und alle Vorstellung biblischer Geschichte müsse gänzlich von dem Gebiete der schönen Künste ausgeschlossen werden; so merkt man, daß diese Forderungen so unbestimmt und ausschweifend sind, daß sie in die Classe der Anmaaßungen gesetzt werden müssen, denen man nichts einräumen kann, weil sie zu viel Aufopferung nach sich ziehen würden.

Die Differenz, auf deren Entscheidung es hier ankommen wird, muß dahin genauer bestimmt werden:

Soll der Künstler bei der Wahl seiner Sujets auf unmittelbare Besserung des moralischen Gefühls für das Gute, und Aufklärung des Verstandes, des Erkenntniß-, Urtheilsvermögen, ja! selbst auf Verstärkung eines vorhin von Werken anderer Künste, die mehr als sie für das intellektuelle Vergnügen arbeiten, erhaltenen Eindrucks seine erste Rücksicht nehmen: kurz! soll er auf Nutzbarkeit zuerst und hauptsächlich rechnen;

Oder

Oder soll ihn das bestimmen: ob die Einbildungskraft des Beschauers, dessen Gefühl für das sichtbar Vollkommene und Wahre, für den Augenblick der Beschauung seines Werks, ohne Rücksicht auf Vorempfindung und künftigen Gewinn, an der Darstellung Unterhaltung finden werde: kurz! ob gegenwärtiges Vergnügen im eigentlichsten Verstande, Vergnügen des Augenblicks, der Wegweiser seiner Bemühungen seyn müsse.

Ich fühle, daß ich hier noch nicht ganz verständlich bin, aber ich werde es in der Folge werden, wenn Beispiele zur Lehre hinzutreten. Nur um einem Mißverstande vorzubeugen, erkläre ich hier nochmals, daß ich Vergnügen, als Wirkung bildender Künste, für den gegenwärtig wohlgefälligen Eindruck nehme, den der bloße Anblick eines für sich stehenden Bildes giebt: Unter Nutzen aber auch das Vergnügen begreife, welches überhaupt die Veranlassung zu ferneren angenehmen Sensationen jeder Art durch den Anblick des Bildes gewährt.

Der angenehme Eindruck des Anblicks, der Ideen und Gefühle, die mit demselben für den Augenblick in der Seele jedes wohlerzogenen und unbefangenen Beschauers aufsteigen müssen, sind die zuver-

Nur unsere Erfahrungen über die wesentlichen Bestandtheile des angenehmen Eindrucks, den wir von den Künsten empfangen haben, können uns bei Entscheidung dieser Frage zur Richtschnur dienen: nicht das Ideal, welches wir uns von dem höchsten Zwecke der Kunst ohne Kenntniß ihrer Kräfte machen: nicht der Eindruck, den wir von ihnen zum Besten des einzelnen Menschen, oder zum Besten eines idealischen Ganzen, erwarten möchten.

Jener Torso di Belvedere ohne Kopf, Arm und Beine, was giebt er für den Augenblick meinem

lässigsten Wegweiser bei der Wahl eines Sujets für bildende Künste.

Herzen für eine bessere Richtung; meinem Verstande für eine neue oder verstärkte Vorstellung einer auf fernere Schlüsse führenden Wahrheit; oder endlich der reproducirenden Kraft meiner Seele für ein Bild, durch die Darstellung eines Dichters vorherempfunden? Mir, sage ich, und ich meine den Haufen, der auf den Genuß der Künste mit mir berechtigt ist; nicht den Antiquar, nicht den Litterator, nicht den Künstler. Denn um einen Eindruck ästhetisch zu nennen, muß er nicht particulair, er muß so allgemein seyn, als der Wirkungskreis der Künste es überhaupt zuläßt.

Jener flinke rasche Bauerkerl, der sein Mädchen so herzlich durchs Wasser trägt; jene Spieler des Carravaggio, die den Neuling hintergehen; jene gute Mutter des Gerhard Daw, sind sie von dem Gebiete der schönen Künste ausgeschlossen, weil mein moralisches Gefühl nichts durch ihren Anblick gewinnt, weil keine neue, oder verstärkte Vorstellung einer nützlichen Wahrheit, einer schönen Stelle aus einem Dichter dadurch in meiner Seele aufsteigt?

Wer wird das behaupten? Ich habe die Schönheit jenes Rumpfes angestaunt, die Wahrheit seines Fleisches, so wie die Geschicklichkeit der Behandlung des Marmors bewundert; Ich habe den Ausdruck des guten Jungens, der die Gelegenheit sein Mädchen zu umarmen so bescheiden zu nutzen weiß, die Wahrheit, die Abwechselung in Mienen und Stellung der Betrüger gefühlt, und das Lachen über den dummen Betrogenen nicht zurückhalten können; Ich habe selbst da, wo weder Schönheit der Gestalt noch

Wahr-

Wahrheit des Ausdrucks der Affekte mein Empfindungsvermögen in Bewegung setzte, in der Wahrnehmung einer treuen Nachbildung, in der mahlerischen Wirkung der Farben und des Helldunkeln, endlich in dem Rückblick auf die Geschicklichkeit des Künstlers, Quellen eines Vergnügens gefunden, das der Mann mit seinen nützlichen Rücksichten da, mir auf keine Weise wegsophistisiren soll.

Er selbst, wenn er nicht durch lange Gewohnheit seinen Sinn für das sichtbar Angenehme des bloßen Anblicks abgestumpft hat, er muß ein Vergnügen mit mir theilen, das selbst ein Friedrich der Große als Gegenstand seiner Erholung stets gewürdigt hat.

Ich würde nun von ihm den Beweis erwarten dürfen, daß die Idee eines Nutzens für den Verstand und für das moralische Gefühl des Guten, den Mangel der Schönheit, der Wahrheit des Ausdrucks der Affekte, der künstlichen Behandlung jemals wieder gut gemacht habe. Er wird ihn mir in Ewigkeit schuldig bleiben, und dann würde so viel bewiesen seyn, daß diese, nicht jene Stücke als Bestandtheile des Wesens der bildenden Künste angesehen werden müßten.

Aber sagen jene Stoiker, die so gern Aufklärung und Besserung durch die Künste verbreiten wollen: Ihr Epicuräer, die ihr nur für den Augenblick genießet, ihr thut uns Unrecht! Wir verlangen nicht, daß jene Grundlagen des sichtbar Angenehmen der Consideration des Nutzens, des außer dem Anblick liegenden Vergnügens, je aufgeopfert werden sollen;

ſondern wir wollen nur, daß der wohlgefällige Eindruck des bloßen Anblicks eine nützliche Richtung erhalte, und daß in allen Fällen, wo Vergnügen und Nutzen nicht mit einander beſtehen können, die Werke der Kunſt, welche nur jenes bezielen, wo nicht als Peſt der Sitten, wenigſtens als unnützes Spielwerk, mit den Worten Ludwig des XIV. otez moi ces magots là! aus unſerm Anblick weggeſchafft werden ſollen.

Alſo: das Nützliche ſoll nicht gebildet werden, wenn es nicht zu gleicher Zeit wohlgefällig ſeyn kann: aber das Wohlgefällige ſoll auch nicht gebildet werden, wenn es nicht zu gleicher Zeit nützlich ſeyn kann.

Dieſer Ausſpruch ſcheint eine Art von Compoſition beider ſtreitender Partheien zu enthalten, er hat den Anſchein eines billigen Vergleichs. Allein wohlerwogen, iſt der Nachtheil ganz auf unſerer Seite. Wir verlieren, wenn wir jenes Interim, jenes Vereinigungsmittel annehmen, die halbe Italieniſche und Holländiſche Schule, ganze Arten von Gegenſtänden der Mahlerei, Stilleben, Blumenſtücke, unbelebte Landſchaften: Und ſie, unſre Gegner, opfern höchſtens einige Klecker auf, deren Schattenriſſe nützlicher Wahrheiten, und merkwürdiger Geſchichten ihnen ohnehin kein dauerndes Vergnügen machen konnten. Ich habe längſt die Gemählde aus der Aeneis von Coypel, und die Sinnbilder des Octavius van Veen vergeſſen, und erinnere mich immer mit dem größten Intereſſe an die vache qui piſſe von Paul Potter.

Doch!

Doch! man wird die eigentliche beschreibende Mahlerei von der dramatischen absondern, sich bloß auf historische Compositionen einschränken, und von diesen erwarten wollen, daß sie nur dem moralischen Gefühle, dem Erkenntnißvermögen, der Erinnerung an mehr intellektuelle Schönheiten, interessante Gegenstände darstellen sollen.

Aber selbst in Ansehung dieser, darf man sich billigere Grundsätze versprechen, wenn man erwägt: Einmal, daß die bildenden Künste selbst dann, wann sie nicht unmittelbar durch jedes einzelne Werk bessern, aufklären, an intellektuelle Schönheiten sinnlich erinnern, dennoch im Ganzen für Bildung des Geistes und des Herzens von dem wichtigsten Einflusse sind.

Zweitens: daß die Rücksicht auf unmittelbaren Nutzen, ein Wort, welches hier die Verstärkung eines vorher empfundenen Vergnügens anderer Art mit umfaßt, in den bildenden Künsten zu Irrthümern verführe, welche für unser gegenwärtiges Vergnügen an dem sichtbar Angenehmen äußerst gefährlich werden können.

Das Urtheil über das sichtbar Vollkommene, über Wahrheit des Ausdrucks, über mahlerische Wirkung, über das Verdienst der mechanischen Behandlung, mit einem Worte: der Geschmack in den bildenden Künsten, hängt von der Wahrnehmung so feiner Verhältnisse ab, daß der Mann, der sich anhaltend darin übt, den Einfluß der hierbei erlangten Fertigkeit nothwendig in alle den Lagen erfahren muß, worin das Verhalten, die Entscheidung, nicht von der Befolgung festgesetzter Regeln, sondern

Die bildenden Künste klären den Verstand auf, stärken ihn, bessern das Herz, unterstützen den Eindruck des unsichtbar Schönen nicht im Einzelnen, sondern im Ganzen.

von dem Zusammentreffen der jedesmaligen Umstände abhängt. Der Geist des Menschen, der sich mit ernsthaften, und für das Wohl seiner Mitbürger wichtigen Angelegenheiten beschäfftigt, würde der steten Anstrengung seiner Kräfte erliegen, wenn er nicht zuweilen eine Erholung fände, die ihn abspannt, ohne ihn zu erschlaffen, oder vielmehr gänzlich einzuschläfern.

Die Unterhaltung, welche die bildenden Künste gewähren, scheint dazu besonders geschickt. Sie ist leicht, weil sie sinnlich ist; sie ist beschäfftigend, weil sie die Einbildungskraft ausfüllt, und das Empfindungsvermögen zur sanften Theilnehmung einladet. Diese Kräfte der Seele, wenn sie gleich nicht zu den obern gehören, sind bei der Ausführung vieler Geschäffte nicht ohne Wirksamkeit, sie werden durch die bildenden Künste erhalten, ausgebildet, ohne in die lebhafte Spannung und Thätigkeit gesetzt zu werden, welche die obern Erkenntniß- und Urtheilskräfte schwächen könnte.

Der gröste Vorzug der bildenden Künste in Rücksicht auf Gewinn des Verstandes aber scheint mir dieser zu seyn, daß sie die Seele zuweilen von der wirklichen Welt abziehen, ohne sie dieser über die Idealische vergessen zu machen. Wir erblicken vollkommnere Menschen, aber nur der Gestalt nach, nur als Gestalten. Wir werden ruhig, heiter, und nicht unbillig. Wir kehren von dem Anblick der Welt im Bilde, gleichsam als durch einen sanften Traum gestärkt zurück, und finden uns geschickter, die Bürde des Lebens wieder aufzunehmen.

So schärfen die Künste, so stärken die Künste den Verstand im Ganzen. Aber auch für das moralische Gefühl kann das bloße Vergnügen an dem sichtbar Vollkommenen, ohne unmittelbare Rücksicht auf dessen Besserung, wieder im Ganzen von den seligsten Folgen seyn.

Wer wird den Anspruch des Menschen auf Erholung, auf Muße, auf uneigennütziges Vergnügen, auf jenes dolce far niente der Italiener, verkennen! Und wie oft wird es nur mit Verderben für Geist und Körper aufgesucht! Eine Kunst, die ohne der geselligen Bestimmung zu schaden, ohne eigennützige oder gröbere Triebe zu nähren, diese Erholung, diese geschäfftlose Beschäfftigung gewährt, soll sie nicht wenigstens mit dem so oft mißbrauchten Kartenspiele, und andern Unterhaltungen dieser Art in eine Classe gesetzt werden? Doch! sie hat Ansprüche auf einen höheren Rang unter den Beförderungsmitteln der Tugend! Das Gefühl des sichtbar Vollkommenen, wäre es auch nur dasjenige, was durch die Wahrnehmung der Harmonie der Farben und der Lichter, also durch die unterste Art des Schönen erweckt wird, hängt mit dem Gefühl des moralisch Vollkommenen so genau zusammen, scheint so sehr auf einer und derselben Grundfähigkeit zu beruhen, daß man sie dreist für Sprößlinge einer und derselben Wurzel ansehen kann, oder, wenn man lieber will, für verschiedene Trompen, mit denen eine gemeinschaftliche Nahrung zur Erhaltung und Entwickelung des einfachen Keims des Guten und Schönen eingesogen wird. Schwerlich wird der Holländer, der die sichtbare Vollkommenheit in den Theilen, worin

Teniers Bauerschenken wirklich schön sind, in der Harmonie der Farben und des Helldunkeln, uneigennützig empfindet, gegen die moralische Vollkommenheit der Harmonie unserer Handlungen mit unsern Gesinnungen ganz unempfindlich bleiben können.

Ist so viel bewiesen, daß das Nachstreben der bildenden Künste nach bloßer Unterhaltung des Beschauers dem Verstande und den Sitten keinesweges nachtheilig sey; — und ich brauche hier nicht zu erinnern, daß beabsichtete Ausbildung unsers Verstandes und Herzens von dem Mißbrauche der bildlichen Darstellung zu unanständigen, unsittlichen Gegenständen sehr verschieden sey; — so frägt sich nun noch, ob die absichtliche Rücksicht auf Nutzen bei der Wahl einzelner Gegenstände zur bildlichen Darstellung eben so unnachtheilig für unser Vergnügen seyn möchte?

Unmittelbare Rücksicht auf Besserung des moralischen Gefühls für das Gute, kann dem angenehmen Eindruck des sichtbar Schönen leicht gefährlich werden. Eine edle Handlung im Bilde, wird von der gewöhnlichsten

Ich wende mich zuerst zur Prüfung der Forderung, daß unser Herz zur Tugend durch den Anblick solcher Bilder aufgefordert werden solle, welche edle und erhabene Thaten verewigen, oder die Folgen der Tugend und des Lasters allegorisch versinnlichen.

Edle und erhabene Thaten! Hier herrscht unstreitig Verwechselung der Begriffe, oder übertriebene Anmaßung. Man kann die edle Fassung mahlen, mit der eine edle That gethan wird, man kann eine edle Handlung mahlen, nie aber die edle Gesinnung, die in der Handlung liegt, und diese allein zur edlen That macht.

Alle

Alle Handlungen, selbst uninteressante und gewöhnliche können für das wägende Auge mit einem gewissen Anstande unternommen werden, der, weil er auf die Idee eines zu edeln und erhabenen Thaten fähigen Geistes zurück führt, den Nahmen eines edeln, eines erhabenen Ausdrucks verdient, und der Zusatz einer schönen und dem Charakter von Erhabenheit angemessenen Form, macht das Sitzen eines ruhenden Hercules in dem Bilde, zu einer sichtbar edlen oder erhabenen Handlung.

That gesagt, die mit einem edeln Anstande von edeln Gestalten unternommen werden kann. Eine edle That setzt edle Gesinnungen in der handelnden Person zum Voraus, und diese mahlt man selten glücklich.

Aber nicht zu einer edeln, zu einer erhabenen That! die trauen wir dem Manne im Bilde zu, sehen aber können wir sie selten mit Glück. Denn es muß bei dem Begriff derselben die Vorstellung von Ueberwindung niedriger Leidenschaften, von einem wirklichen Aufwande großer Seelenkräfte hinzutreten; und diese Vorstellung erweckt eine Kunst, die nur einen stillstehenden Augenblick schildert, entweder gar nicht, oder äußerst mangelhaft. David, der seinem Feinde Saul einen Zipfel des Rocks abschnitt, anstatt ihn, da er in seiner Gewalt war, zu tödten, begieng eine erhabene eine edle That: aber dieser Augenblick, der einzige der in dieser Begebenheit der sichtbaren Darstellung fähig ist, enthält keine edle, erhabene Handlung im Bilde. Dagegen sagen wir von den sogenannten Pieta's oder Madonnen, die über den erschlagenen Christus trauren, daß sie einen edlen erhabenen Gegenstand für die Kunst ausmachen, obgleich das Trauren einer Mutter über ihren erschlagenen Sohn gewiß keine erhabene, edle That, vielmehr eine äußerst gewöhnliche ist. Man vergleiche damit die Mutter der Gracchen, die auf die Nachricht von dem

dem Tode des lezten ihrer beiden Söhne antwortet: Er ist fürs Vaterland gestorben! Gewiß eine viel edlere That; aber welch eine kalte todte Figur müßte sie im Bilde machen!

Dasjenige, was uns bei einer edeln That am meisten interessirt, die ruhige Geistesstärke der handelnden Person, läßt sich nie auf dem Bilde versinnlichen: sie wird zur Apathie, zur Inaktion, und verfehlt aller Rührung.

Edel und erhaben sind also Wörter, welche in der Mahlerei von den Formen, von dem Ausdrucke der oft gewöhnlichsten Affekte gebraucht werden: auf das Erhabene, auf das Edle der historischen That, wenn sie auf Affekten beruhet, die sich nicht bestimmt durch Gebärden ausdrücken lassen, soll, darf der Künstler keine Rücksicht nehmen, sie ist für ihn unbrauchbar.

Wie unbedeutend würde der Ausdruck eines: Soyons amis Cinna! des Augustus, gegen den Mord des heil. Petrus des Märtyrers; wie kalt der des Vaters der Horazier mit seinem: qu' il mourut! gegen die Camilla, die von ihrem Bruder erstochen wird, in dem Bilde stehen!

Ein edles Sujet heißt also in den bildenden Künsten ein Sujet, das Veranlassung zu edlen Formen und einem edlen Ausdruck gewährt. Es giebt edle Thaten, die für die Kunst auch edle Sujets sind, und als sichtbare Darstellung Wirkung thun: aber dies hängt nicht von dem Edlen der That selbst, sondern von der zufälligen Veranlassung ab, einen sichtbar deutlichen, vollständigen, abwechselnden,

und

und dabei edeln Ausdruck zu motiviren. Die Geschichte des Regulus, des Herzogs Leopold von Braunschweig [1]) sind von dieser Art. Aber die Geschichte der

1) Hätte man nicht vergessen, daß Veranlassung zur Empfindung und percipirte Empfindung selbst, so weit von einander verschieden sind; so würde man bei der jüngsthin geschehenen Aufgabe, die Aufopferung des großen Herzogs Leopold zu mahlen, nicht auf allegorische Zeichen des Edeln das in der That liegt, gefallen seyn. Sie gehört zu den wenigen, die sich durch den bloßen Anblick verständlich machen lassen, weil sie bei den handelnden Personen Affekte in Bewegung setzt, die sich gern durch Gebärden mittheilen, und mehr sanfter als starker Art sind.

Der wahre Augenblick zur Darstellung der Geschichte des Herzogs Leopold zum Vortheil der Kunst ist der, wo er in das Boot steigt. Eine Aussicht auf den Fluß kann die halb von den Wellen bedeckten Unglücklichen zeigen, deren einer am Zweige eines Baumes hängend nach Rettung ruft. Das Boot muß leer seyn: Der Prinz hält selbst das Ruder in der Hand des Arms, an den sich seine Freunde hängen wollen, ihn aufzuhalten. Er stößt sie zurück, er zeigt auf die Unglücklichen, und tritt ins Boot. Ein paar Schiffer, die mit entschuldigender Gebärde am Ufer stehen, blickt der Fürst mit einer Mine an, die ihnen ihre Zaghaftigkeit vorwirft.

Dies ist der interessanteste Augenblick der Begebenheit: er motivirt einen vollständigen, bestimmten und abwechselnden Ausdruck. Jedermann, der dies Bild sieht, wird sich sagen können:

Hier

der Decier, des Codrus sind es nicht: und ein Vogelschießen von Domenichino, eine Grablegung von Raphael sind es in eben dem Grade.

Die verkörperte Darstellung der Folgen des Lasters, ist, da sie so leicht häßliche Formen, und einen unedlen Ausdruck motiviret, selten ein schicklicher Gegenstand für die Kunst.

Ich gehe weiter, und finde in den Versuchen die Folgen des Lasters und der Tugenden zu meiner moralischen Besserung zu verkörpern, eben dieselbe Gefahr für mein Vergnügen.

Den ersten Beweis nehme ich aus einem unter uns bekannten Drama, dem deutschen Hausvater her.

Eine der handelnden Personen ist ein Mahler, der neben seinem Enthusiasmus für die Kunst, eine Tochter zum einzigen Reichthum hat. Ein vornehmer Weichling, ein Graf, hat über die Unschuld des Mädchens gesiegt, und ist nun im Begriff sich von ihr zu trennen. Dem Vater ist das Verhältniß seiner Tochter mit dem Grafen, der ehemals sein Schüler in der Kunst gewesen war, ein Geheimniß. Er zeigt dem Verführer einige seiner letzten Arbeiten, und bei dieser Gelegenheit legt ihm der Dichter folgende Worte in den Mund:

„Hören Sie, Graf, die Künstler des Alter„thums wußten so stark auf ihre Nation zu wirken: „Ich denke wir könnten das auch, stellten wir Ge„genstände vor, die jeden besonders angiengen. Es „ist

Hier hat sich ein Prinz in eine große Gefahr begeben wollen, um einige Unglückliche zu retten. Die Deutlichkeit, die Vollständigkeit, die dadurch entstehende Abwechselung des Ausdrucks ist Grundlage des Vergnügens; Die Betrachtung: das ist edel! unsinnlicher Zusatz.

„ist zum Beispiel ein abscheuliches Ding, ein Kin„dermord! Ich nach meinem Gefühl kenne nichts „schrecklicheres in der Natur! — Ich dächte es „würde Vortheile haben, wenn unsere Kunst solche „Gegenstände darstellte. Sehen Sie, Graf, ich „habe hier die Skizzen gemacht; hier das unglück„liche Mädchen wie es ihr Kind würgt, merken „Sie, da oben in dem Strich da, die Verzweiflung, „die Raserei der Mutter! Fühlen Sie das, Graf!“

Vortrefflich! Vortrefflich! aber das gilt nur dem Dichter. Dem Mahler, der das hätte sprechen können, dürften die Alten, auf die er sich beruft, die Kunst sogleich nach dieser Rede gelegt haben. Ein Kindermord! Nichts scheußlicheres in der Natur! Und dennoch soll die Vorstellung eine Quelle des Vergnügens seyn! Für wen? Für den Grafen gewiß nicht; und der ruhige Beobachter! Was weiß der von der Veranlassung zu dieser schrecklichen That! Er sieht die Mutter zum ersten Male, und das Ungeheuer, das ihr Kind würgt, mit Zügen entstellt durch Verzweiflung, verzerrt durch Raserei, — auf immer. Ja! wird man sagen, das hat der Dichter im Schauspiel den Mahler wohl sagen lassen können, was kümmert den der Künstler, wo er den Menschen braucht; aber in der Natur, in der wirklichen Welt — Sind vielleicht keine Hogarths, keine Chodowiecky's bekannt? Habe ich nicht in Paris die völlige Anwendung dieser Lehre auf einer ausgeführten Skizze des Greuze gesehen? Ich wollte, ich hätte nicht: Denn auf folgende Art hatte er die Allegorie einer unglücklichen Ehe entworfen:

Zwei

Zwei Ehegatten fahren in einem Kahne über den Strom des Lebens hin, von dem sich ein Arm zu einem schrecklichen Catarakt bildet. Das Weib, ein feiles faules Geschöpf, schläft auf dem Hintertheile des Nachens. Der abgehärmte ausgemergelte Mann erschöpft seine letzten Kräfte unter der Last des Ruders. Ihre ausgehungerte Kinder liegen sich in den Haaren über ein Stück Brod: Dies giebt der einen Seite des Nachens das Uebergewicht, er schlägt um, er sinkt in den Abgrund!

Welche Gegenstände für die Mahlerei! Wohin wird noch endlich die Sucht führen, die Vorzüge des Künstlers für die Vorzüge des Sittenlehrers hinzugeben!

Greuze hat einen Pendant zu jenem Gemählde gemacht: Es ist die Allegorie der glücklichen Ehe:

Zwei Personen, deren Gestalten jede Schönheit, jeden Reiz ihrer verschiedenen Geschlechter darbieten, führen in liebevoller Vereinigung das Ruder zu dem Nachen, auf dem sie gleichfalls über den Strom des Lebens hinfahren. Ihre beiden liebenswürdigen Kinder schlafen sorglos auf dem Vordertheile des Schiffs, und Amor steuert.

Gut! hier ist beabsichtete Besserung mit einer Vorstellung verbunden, die mein Auge angenehm ausfüllt: hier ist vielleicht durch die Verstärkung der Lebhaftigkeit einer an sich unsinnlichen Idee, wirklicher Gewinn für das moralische Gefühl. Aber gesetzt! sie wäre es nicht; der Mann und sein Eheweib wären der Verführer Paris, und die bundbrüchige Helena; statt der schlafenden Kinder sähen wir alsdann

dann einem ſchlafenden Hymen, den der loſe Amor gebunden mit ſich wegführte: Wie dann? Wollen wir behaupten, daß hier Gefahr für unſere Seele ſey; daß der Ehebruch höchſt ſinnlich angerathen werde; und daß man mit Aufopferung alles Vergnügens, dem Bilde denſelben Weg müſſe nehmen laſſen, den einmal die Ritterromane des Ritters de la Manche genommen haben?

Was wir bloß ſehen, was wir mit dem Auge ohne Zuthun des Verſtandes, ohne hinzutretende Auslegung percipiren, was mithin unmittelbar auf unſere gröberen Sinne wirkt, kann zuweilen unſerm ſittlichen Gefühle ſchädlich werden. Die nackenden Formen, die der Künſtler zur Darſtellung der rechtmäßigen Liebe unſerer erſten Eltern braucht, vermögen unſere Sinne in Aufruhr zu bringen; nicht die Darſtellung der Entführung eines Eheweibes, die das Auge als ſittſame Schöne ſieht.

Alles kömmt auf die leidenſchaftliche Diſpoſition der Seele des particulairen Beſchauers an, ob er in einem Bilde mehr als das bloße Bild, die ſittliche Idee ſehe, und darauf kann der Künſtler bei der Wahl ſeiner Sujets nicht rechnen. Er rechnet auf den ruhigen Beſchauer. Le Brun, der die büßende la Valliere gemahlt hat, durfte bei der Wahl des Sujets nicht daran denken, daß der Anblick dieſes Gemähldes dereinſt eine Buhlerin zur Bekehrung auffordern würde.

Das Schlimmſte iſt, daß dergleichen aſcetiſche Mittel, ſo lange ſie in den Gränzen der Schönheit bleiben, für die beiden erſten Tage Wirkung thun,

als Erinnerung des gefaßten Vorsatzes Wirkung thun, und in der Folge so wie der Vorsatz erkaltet, oder die Leidenschaft dem Nachdenken keinen weitern Raum läßt, vergessen werden. Einer meiner Bekannten, der dem Jähzorn unterworfen war, schaffte sich das Kupfer an, welches die Beschämung des heftigen Yoricks durch den sanftmüthigen Mönch Lorenzo vorstellt. Er ließ es hinter Glas fassen, und legte es auf seinen Tisch, um es an der Wand aufzuhängen. Sein Diener brachte ihm einen Nagel von unangemessener Größe, und das bessernde Bild erfuhr die erste Probe der Unzulänglichkeit seiner Macht gegen einen eingerissenen Fehler anzukämpfen: ein heftiger Faustschlag auf den Tisch zerschmetterte das Glas, und beschädigte das Kupfer.

Mein Rath ist also dieser: Der Künstler hüte sich vor absichtlicher Veranlassung, die gröberen Sinne in Aufruhr zu setzen, vor unedlen Formen, und niedrigem unschicklichem Ausdruck. Dies sey seine Sittlichkeit, seine Sittenlehre: und wegen des Einflusses der Künste auf das moralische Gefühl verlasse er sich übrigens auf das Wesen der bildenden Künste selbst, auf ihre Wirkung im Ganzen. Didicisse fideliter artes, emollit mores, nec sinit esse feros.

Aber die Künstler des Alterthums, wie stark wußten die auf ihre Nation zu wirken! Freilich, bei ihnen standen die Künste in besonderer Verbindung mit der Regierungsform, mit der politischen Erziehung; und die einen wirkten auf die andern. Wie weit sind wir von ihrer Bürgertugend,

tugend, von ihren Begriffen über Ehrgeiz als Triebfeder, über öffentliche Bewunderung als Belohnung derſelben entfernt! Und doch! daß dieſe Künſtler jemals die ſittliche Rückſicht, der Rückſicht auf ſchöne Darſtellung zum Vergnügen vorgezogen hätten, mithin daß dieſe nicht Hauptabſicht, jene aber nur accidenteller Vortheil geweſen ſey, darüber erwarte ich den Beweis.

Ich für mich kenne keine Vorſtellung aus der alten Kunſt, welche als Verewigung einer edeln That, oder als Verſinnlichung von Tugend und Laſter, zu edeln Thaten oder zu ſittlicher Vollkommenheit überhaupt hätte auffordern ſollen.

* * *

In wiefern das intellektuelle Vergnügen Zweck der bildenden Künſte ſey.

Ich habe oft Liebhaber aus Gallerien, angefüllt mit den größten Meiſterſtücken, mit dem unmuthsvollen Ausruf weggehen ſehen: Was lernt man hier!

In der That die Worte jenes Mathematikers: Was beweiſt das? mit denen er die Phädra des Racine zurückgab, ſind um keinen Gran lächerlicher.

Männer, die nur der Affekte des Wiſſens und Erkennens fähig ſind, ſollten auf andern Wegen als der Beſchauung der Kunſtwerke, eine Unterhaltung aufſuchen, welche dieſe nicht im Stande ſind, ihnen zu gewähren.

Was will man denn damit ſagen, wenn man etwas von den ſchönen Künſten lernen will? Sollte Jemand ſo ſehr die Gränzen der bildenden Künſte verkennen können, um zu verlangen, daß ihre Werke ihm Vorſtellungen von ganz neuen Gegenſtänden

lieferen? So können sie keine schöne Künste weiter bleiben, so werden sie zu Handwerken, höchstens zu Ueberlieferungen von Gestalten herabgewürdigt: So dienen sie nur dazu, eine elende Neugierde zu befriedigen, und ihr höchstes Lob würde darin bestehen, einem Forster, einem Banks und Solander durch ihre Hülfsleistung die Aufbewahrung der Form ausländischer Gewächse, fremder Thiere erleichtert, einem Haller dazu genutzt zu haben, anatomische Entdeckungen anzuheften.

Freilich! so weit geht Niemand; aber auf eine weniger auffallende Art beruhen die Forderungen derjenigen, welche die bildenden Künste zur Verstärkung der Lebhaftigkeit wissenschaftlicher Kenntnisse, oder sinnlicher aber nicht sichtbarer Eindrücke des Schönen brauchen wollen, auf keinen bessern Gründen.

Die unbestimmten Aeußerungen mancher Kunstrichter: daß man auch die subtilesten Gedanken, die abgezogensten Begriffe auf der Leinewand ausdrücken, und durch sichtbare Zeichen ins Gedächtniß zurückbringen könne: daß dies die Seele schildern, für den Verstand mahlen heiße; daß die feinen philosophischen Ideen des Künstlers nicht genug zu loben wären u. s. w. haben die abentheuerlichsten und den Künsten gerade zu widersprechenden Vorschläge zu Gemählden und Statuen hervorgebracht, die zum Theil auch wirklich ausgeführt sind.

Ich darf es dreist sagen, daß Winkelmanns Versuch einer Allegorie für die Kunst, auf einer gänzlichen Verkennung ihrer Gränzen beruhe; und daß die größte Anzahl der von ihm angegebenen neuen

Allego-

Allegorien weiter nichts als Symbole von abstrakten Begriffen sind, welche die Seele mit weit größerem Vergnügen und größerer Leichtigkeit unsinnlich denkt, oder sinnlich hört, als sinnlich sieht.

Da ich schon an mehreren Orten ausgeführt habe, unter welchen Bedingungen ich eine Allegorie für einen schicklichen Gegenstand der Kunst halte, so will ich hier darüber schweigen. Ich wiederhole nur kurz, daß der Künstler nicht vergessen muß, daß er zwar mit unserer Seele, aber nur mit ihren unteren Kräften redet; daß sobald Ueberlegung, Nachdenken und Anstrengung des Witzes erfordert werden, die Bedeutung des Zeichens zu errathen, dieses aufhöre, sinnlich zu seyn: und damit würden gerade die interessantesten Ideen aus der Reihe sichtbarer Darstellungen wegfallen.

Gut! sagen diejenigen, welche so gern bei Kunstwerken denken, von ihnen etwas lernen wollen: die sichtbare Darstellung gebe mir nur die Veranlassung, mich an merkwürdige Thaten und Gesinnungen, an die meisterhaften Darstellungen derselben durch Dichter und Geschichtschreiber zu erinnern.

Ich, Comtesse de Genlis, möchte gern meinen Untergebenen die Geschichte durch eine Folge von Gemählden beibringen, die ihre Hauptbegebenheiten darstellten: Ich, Graf Caylus und viele Franzosen und Engelländer vor und nach mir, wir möchten den ganzen Homer, Virgil und die berühmtesten Dichter aller Nationen dergestalt in Gemählde gebracht sehen, daß, erläuternden Kupferstichen gleich, mit dem Anblick des Bildes zugleich die Stellen, die sich so

schön haben lesen lassen, ins Gedächtniß zurückgebracht würden.

Also soll die Mahlerei durchaus zum bloßen Hülfsmittel lebhafterer Erkenntniß der Gegenstände ernsthafter und schöner Wissenschaften werden?

Die Mahlerei so wenig wie die Bildhauerkunst sind nicht Ueberlieferinnen, Erzählerinnen geschehener Begebenheiten. Sie sind es darum nicht, weil sie äußerst mangelhaft und äußerst untreu erzählen: Sie sind es darum nicht, weil über diese Nebenabsicht, wenn sie zur Hauptabsicht würde, ihre wesentlicheren Vorzüge aufgeopfert werden müßten: Sie sind es endlich darum nicht, weil sie alsdann, wenn jene Hauptzwecke verlohren gehen sollten, mit ihren elenden Produktionen selbst des Vortheils der Lebhaftigkeit des Eindrucks verlustig gehen würden, den man durch sie intendirt.

Ich habe diesen Grundsatz schon an andern Orten ausgeführt, und will daher nur das hinzufügen: Die besondern Verhältnisse, deren Entwickelung eine historische Begebenheit wichtig macht, setzt eine Folge von Handlungen zum Voraus, welche die bildenden Künste nicht sichtbar darstellen können. Wer daher nur Veranlassung sucht, sich einer Reihe von vorhergegangenen und nachfolgenden Auftritten lebhaft zu erinnern; wer nur ein sichtbares Zeichen verlangt, welches ihm auf die Spur des unsichtbaren helfen könne; der schaffe sich eine Folge von Medaillen an, die durch Bildnisse berühmter Personen, und durch Symbole der merkwürdigsten Begebenheiten jenen intendirten Vortheil vollständig befördern, ohne die

Mahlerei

Mahlerei des Vorzugs, durch ſich ſelbſt verſtändlich und ſchön zu ſeyn, ohne Noth zu berauben.

Wie wenig ohne dieſe weſentlicheren Vorzüge der Künſte, der Vorzug eines lebhafteren Eindrucks geſchehener Begebenheiten erreicht werde, kann man daraus abnehmen, daß die Deutung ſchlechter Monumente, die bloß überliefern, in kurzer Zeit vergeſſen wird, weil ſich Niemand die Mühe giebt, ſie aufzubewahren.

Von der hiſtoriſchen Treue bei Bekleidung der Bildſäulen, als öffentliche Denkmäler.

Nach eben dieſen Grundſätzen mag nun auch die Frage beantwortet werden, ob man bei den öffentlichen Monumenten, die großen Männern geſetzt werden, die wahre Form der Gewänder u. ſ. w. die ſie in ihrem Leben getragen haben, beibehalten ſolle? Iſt das Coſtume dem Eindruck des Schönen zuträglich; warum nicht? Iſt es ihm nicht; keinesweges.

Gegen einen Beſchauer, der in dem Manne mit Stiefeln von gebranntem Leder den Comte de Saxe, und in dem mit der Allongenperücke den Präſident de Montesquieu leichter wieder erkennt, giebt es hundert, deren Verſtändigung durch Beibehaltung dieſer, der Schönheit der Formen ſo ungünſtigen Tracht nicht um ein Haar erleichtert wird, denen man dem ohngeachtet ſagen muß: dies war Moritz, dies war Monteſquieu.

Ein Kunſtwerk iſt kein Garde-meuble: der große Mann verliert durch die Veränderung der Tracht nichts von ſeiner Individualität: und die Künſte leiden ohnehin genung dadurch, daß ſie gegen die Wahrheit der individuellen, größtentheils unvollkomme-

kommenen Form des Körpers ankämpfen müssen, als daß man ihnen den Streit durch die Nachbildung conventioneller Beiwerke noch erschweren sollte.

Das schöne Bildniß wird immer verständlich bleiben, wenn es nur in der Hauptsache, im Ausdruck des individuellen Charakters des vorgestellten Helden, in Formen, Mine und Stellung des Körpers, ähnlich bleibt: Hingegen das, was durch gar zu große Treue schlecht geworden ist, wandert auf der Trödelbude nach dem Absterben der nächsten Verwandten, oder man geht, wenn es als öffentliches Monument aufgestellt wird, ohne aufzublicken vorüber.

Die Gefahr, die mit der treuen Uebereinstimmung des Dichters und des bildenden Künstlers zum Nachtheil beider verbunden ist, hat ein scharfsinniger Kunstrichter vor mir zu gut und ausführlich auseinander gesetzt,[2]) als daß ich mich lange dabei aufhalten sollte. Ich kann hier nicht übergehen, was noch ein anderer Philosoph nach ihm, und wie mich dünkt, nicht minder wahr gesagt hat.[3])

„Die schwerste und fast unmögliche Verbindung „der Künste ist, wenn Künste, welche Schönheiten „in einer Folge neben einander vorstellen, mit Kün„sten, welche Schönheiten auf einander folgend vor„stellen, vereinigt werden sollen.“

Ich

2) Lessing im Laokoon.

3) Mendelsohn über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.

Ich verkenne keinesweges das erhöhete Maaß von Interesse, welches ein Gemählde dadurch erhält, daß wir uns bei demselben einer schönen Stelle des Homers oder Virgils erinnern. Aber abgerechnet, daß die schönsten Stellen beim Lesen oder Hören gerade diejenigen sind, die sich am wenigsten mahlen lassen, so bin ich auch nicht so unbillig zu verlangen, daß alle Menschen, die Augen zum sehen, und ein Herz zum empfinden haben, sich dieser Stellen aus alten Dichtern lebhaft mit mir erinnern sollen: Da vielmehr die Ideen, welche den Ausdruck der Affekten historisch bestimmen, allen zu den Künsten berechtigten Menschen durch ein Volksbuch so geläufig geworden seyn müssen, daß über das Nachsinnen und Rathen des Verstandes die Einbildungkraft und das Herz nicht erkalten; so sehe ich den großen Nachtheil nicht ab, den die Mahlerei dadurch erlitten haben sollte, daß die Bibel dieses Volksbuch geworden ist. Die Sculptur hat allerdings dadurch gelitten, wie ich an einem andern Orte zeigen werde; aber die Mahlerei, wie ich glaube, gar nicht oder wenig.

Die heilige Geschichte, als Stoff zur bildlichen Darstellung, ist der Sculptur, nicht der Mahlerei ungünstig.

Der kleine Kreis von Affekten, die zur Mahlerei geschickt sind, weil sie sich deutlich an dem Körper durch Gebärden äußern, muß in jedem Geschichtschreiber, in jedem handelnden Gedichte von größerem Umfange wieder in Umlauf kommen, da alle den Menschen in einer gewissen Folge von Zeiten schildern. Die Bibel hat den Vorzug, daß sie von jedem etwas cultivirten Europäer, dem es um Erkenntniß der Wahrheit zu thun ist, gelesen, oder wenigstens ihr historischer Inhalt bei der ersten Erziehung

desselben eingeflößet werden muß. Sie erzählt in einem leichten faßlichen Tone, und da sie mehr erzählt als darstellt, so behält die Imagination des Mahlers freieres Spiel. Die Affekten, zu deren Ausdruck die Begebenheiten, die sie aufgezeichnet hat, Anlaß geben, sind größtentheils von der Art, daß sie sich gut mahlen lassen, weil sie mehr die zärtlichen, sanfteren Triebe des Herzens, die sich gerne mittheilen, als jene hohen großen Empfindungen zur Grundlage haben, die mehr concentrisch als excentrisch wirken. Wir haben unstreitig dabei gewonnen, daß nicht der Tacitus statt der Bibel das Handbuch der Künstler geworden ist.

Hingeworfener Vorschlag, die dramatischen Dichter der Alten statt der epischen zu wahlen, um daraus Gegenstände zu Gemählden zu entlehnen.

Ich habe mich oft gewundert, daß ein Caylus und andere Kunstrichter, statt des Homers und anderer epischen Dichter, nicht auf die dramatischen, auf einen Sophocles, Euripides, gefallen sind, um sie dem Künstler als Vorrathshäuser interessanter Sujets zu empfehlen. Dichter, welche ihre ganze Kunst in der Darstellung der Affekte setzen, und dabei die Schilderung des verstärkenden Ausdrucks durch Gebärden dem Akteur überlassen, scheinen besonders dazu geschickt, Auftritte für die Mahlerei, die selbst ein pantomimisches Drama ist, zu liefern.

Doch! ich fühle wohl, daß ich hier mannichfaltige Einwendungen fürchten muß, welche daher genommen werden können, daß der Dichter bei seinen Akteurs hauptsächlich auf Worte rechnet, und daß der Mahler auf diese gar nicht rechnen soll. Es sey also nur hingeworfene Idee, die andern zur Prüfung vorbehalten bleiben mag.

Ich

Das Neue, das Feine, das Ueberraſchende; mit welcher Behutſamkeit der Künſtler auf angenehme Eindrücke davon rechnen dürfe.

Ich will ſtatt deſſen lieber zuletzt vor einer Gefahr warnen, welche uns von ſolchen Künſtlern drohet, die bei Darſtellung eines der Kunſt angemeſſenen Sujets, welches aber ſchon von ihren Vorgängern behandelt iſt, da ſie für Einbildungskraft und Herz nicht mehr neu ſeyn können, durch Hinzufügung eines neuen, witzigen und feinen Gedankens unſern Verſtand zu überraſchen hoffen. Zuweilen geſchieht dies mit gutem Glücke. Ich erinnere mich, von Greuze eine ſchöne Veränderung in der gewöhnlichen Vorſtellung der Fabel der Danae geſehen zu haben. Während daß eine alte Duegna oder Aufſeherin über die Unſchuld des Mädchens beſchäfftiget war den goldenen Regen einzuſammeln, ſchlüpfte Jupiter in die Arme der unbewachten Danae. Schön! Aber nicht ſowohl darum, weil der Gedanke: „nicht das Herz und die Unſchuld, „wohl aber die Gelegenheit ſind um Geld zu Kauf“ fein und neu iſt; ſondern vielmehr, weil dadurch ein viel vollſtändigerer, beſtimmterer, mehr abwechſelnder Ausdruck als durch die gewöhnliche Vorſtellungsart motivirt wird, und wir die Feinheit und Neuheit des Gedankens überher haben.

Wenn hingegen Guercino, auf eine in Rückſicht des Gedankens eben ſo neue und feine Art, die für das Herz und die Einbildungskraft ſo intereſſante Fabel der Diana und des Endymion dahin deſallegoriſirt, daß letzterer als der erſte Erfinder der Aſtronomie, mit dem Sehrohr nach dem Monde guckt; ſo werden wir ihm für ſeine Fürſorge für unſern Verſtand wenig Dank wiſſen.

Aus

* * *

Bestimmtere Angabe der Hauptabsicht des Künstlers bei Verfertigung seiner Werke, verschieden modifizirt für den Bildhauer und den Mahler.

Aus alle diesem folgt der Schluß: der Bildhauer suche bei der Wahl seines Sujets sein Augenmerk zuerst dahin zu richten, ob es ihm die Veranlassung gebe, schöne Gestalten, reizende Stellungen, Individualität des Charakters einer gewissen Art von Menschen, die sich durch fortdauernde Eigenschaften des Herzens und Fähigkeiten des Geistes und des Körpers auszeichnet, darzustellen: und dabei seine Geschicklichkeit in der Bildung des Körperbaues zu zeigen.

Der Mahler suche solche Sujets aus, die einen edeln Ausdruck solcher Affekten motiviren, die sich gern durch Gebärden mittheilen, ohne der Wohlgefälligkeit der Gestalten zu schaden, und ihm dabei Gelegenheit geben, mahlerische Wirkung durch Abwechselung und Einheit in Gestalten, Farbe, und im Hellen und Dunkeln hervorzubringen. Können beide zu gleicher Zeit das Herz unmittelbar bessern, dem Verstande durch Erweckung neuer Vorstellungen, oder durch Reproduktion alter Bilder unter neuen Verhältnissen Beschäftigung geben; gut! Wo nicht, so werde nie der erste Zweck dem letztern aufgeopfert.

* * *

Ueberhaupt: Wahl des Sujets in den bildenden Künsten ist etwas, aber ungleich mehr die Wahl der Mittel zur Ausführung, und am meisten die Behandlung.

Das Ideen, oder vielmehr das Bilder erweckende, die

Hätte Hemsterhuys dies bedacht, er würde nicht jene Stelle in seinen Brief über die Bildhauerei eingerückt haben, welche es anzuzeigen scheinet, daß

dieser

dieſer ſeine Kopf in den wahren Genuß der Künſte nicht völlig initiirt war.

Spannung der reproducirenden Kraft unſerer Seele, iſt keinesweges Zweck eines vollkommenen Kunſtwerks. Ueber Skizzen beiläufig.

„Es iſt bekannt, ſagt er, daß die erſten Entwürfe einem Manne von Genie und dem wahren Kenner am mehrſten gefallen; der Grund hiezu ſcheint doppelt zu ſeyn. Erſtlich enthalten dieſe erſten Entwürfe mehr von der göttlichen Lebhaftigkeit der erſten gefaßten Idee, als die vollendeten Werke, welche viel Zeit gekoſtet haben; aber zweitens ſetzen ſie auch die dichtende und reproducirende Fähigkeit der Seele in Bewegung und Thätigkeit, welche ſogleich das, was der Wahrheit nach nur angefangen und hingeworfen war, vollendet. Und hierdurch werden ſie der Beredſamkeit und der Dichtkunſt ſehr ähnlich, die, indem ſie ſich der Zeichen und der Worte ſtatt des Crayons und des Pinſels bedienen, nur auf die reproducirenden Fähigkeiten der Seele wirken, und folglich größere Wirkung hervorbringen, als weder Mahlerei noch Bildhauerkunſt, ſogar in ihrer größten Vollkommenheit hervorzubringen vermögen. Ein vortrefflicher Zug in irgend einem großen Redner oder Dichter, macht das Herz beklemmt, macht zittern und erblaſſen, erſchüttert unſer ganzes Syſtem; aber nie trägt ſich dieſes bei dem Anblick auch des allerſchönſten Gemähldes oder der allerſchönſten Statue zu. Es ſcheint, als ob der berühmte Leonard da Vinci ungefähr eben ſo über die erſten Entwürfe gedacht habe, weil er will, daß die Mahler auf die Mauern und Wände, welche Flecken und Makel ohn' allen Plan haben, aufmerkſam ſeyn ſollen; dieſe untegelmäßigen Flecken meint er, erzeugten

„zeugten oft Ideen zu den vortrefflichst angeordneten „landschaften.“

Wäre dieser Satz, wären diese ihm untergelegten Gründe wahr, so wäre alle die Zeit verlohren, welche die größten Künstler auf die langweilige mechanische Ausführung ihrer Meisterstücke gewandt haben: So wäre ein Tintoretto, ein Tempesta, ein la Fage, ein Füßli, weit über Raphael, Correggio und Tizian zu setzen: So würden wir endlich zu den Punkten des Leonardo zurückkommen, welche die reproducirende Fähigkeit der Seele noch mehr als die Skizze in Bewegung und Thätigkeit versetzen. Zum Glück ist weder Satz, noch Grund, noch erläuternde Analogie wahr und bündig.

Der Mann von Genie, der zu gleicher Zeit Kenner ist, wird nie die Skizzen zu Raphaels Gemählde von der Transfiguration, oder zu Correggio's heiligen Magdalena mit dem Hieronymus, oder zu Tizians Peter dem Märtyrer, den ausgeführten Gemählden selbst vorziehen.

Er wird die Geschicklichkeit des Künstlers eine schöne Skizze zu entwerfen, schätzen, sie wird ihm das Vergnügen machen, welches jede Wahrnehmung der Vollkommenheit des Künstlers, seines Geistes in seinem Werke, hervorbringt. Aber dies Vergnügen wird er genau von demjenigen zu unterscheiden wissen, welches die Vollkommenheit des Werkes selbst erweckt, und wenn er vollkommene Skizze gegen vollkommenes Gemählde hält, so wird das letzte gewiß das Uebergewicht bei ihm erhalten.

Die

Die göttliche Lebhaftigkeit der erſten gefaßten Ideen muß dem Kenner bei der geringen Anzahl eben ſo gut ausgeführter als gedachter Gemählde unſtreitig äußerſt willkommen ſeyn. Aber wenn er nun eben dieſe göttliche Lebhaftigkeit, der langſamen Behandlung ungeachtet, ungeſchwächt in dem letzten Pinſelſtrich des vollendeten Gemählbes antrifft; dann wird er eben fühlen, warum in der Mahlerei Erfindung ſo weit unter Ausführung ſteht.

Dasjenige, was Hemſterhuys aus der Aktivität der reproducirenden Fähigkeit der Seele folgert, was er von der Dicht- und Rednerkunſt hier analogiſch zur Anwendung bringt, beruhet auf einer gänzlichen Vermengung der Gränzen verſchiedener Künſte und Wiſſenſchaften, auf Verwechſelung der beſonderen Modificationen der bildenden Kraft der Seele, auf welche ſie verſchieden wirken ſollen. Es würde zu weitläuftig ſeyn, dies hier auseinander zu ſetzen, und ich kann deſſen billig überhoben ſeyn, da Herr Herder [4]) an zweien Orten, wie mich dünkt, deutlich gezeigt hat, daß das Bild als Werk für einen ewigen Anblick geſchaffen, nicht als Energie, nicht als Folge von Eindrücken, die ſich wechſelſeitig verſtärken, auf uns wirke.

Ich finde nöthig, die Sätze dieſes Schriftſtellers nach meinen Ideen dahin näher zu beſtimmen: Die Mahlerei ſpannt nicht die Einbildungskraft, ſie füllt

4) Kritiſche Wälder: 1ſtes Wäldchen nr. 9.
Abhandlung: Ob Mahlerei oder Tonkunſt eine größere Wirkung gewähre?

füllt sie aus. Sie giebt die hellste, klärste Vorstellung von dem, was wir zu sehen wünschen, und als sichtbar zu denken gewohnt sind. Die Mahlerei erschüttert das Herz nicht, macht nicht erblassen oder zittern: aber sie ladet es zur ruhigen heitern Mitempfindung ein.

Vermuthung über die Stärke der Wirkung, welche die Mahlerei in Vergleichung mit der Musik und der Dichtkunst gewähre.

Kurz! die Mahlerei hat den ausgezeichneten Charakter, (Fehler oder Vorzug?) der sie von andern Künsten, die mit ihr für Einbildungskraft und Empfindungsvermögen arbeiten, unterscheidet: Sie giebt wenig, aber das Wenige so gut als eine. So viel umfassend wie die Dichtkunst, so mächtig hinreissend wie die Musik ist sie nicht; aber den Eindruck, den wir von der eingeschränkten Gelegenheit, die stumme Natur deutlich mit einem Blicke zu verstehen, erhalten, den gewährt sie mit einer solchen Ausfüllung aller Forderungen, welche Bildungs- und Empfindungsvermögen daran zu machen berechtigt sind, als die Dichtkunst und Musik ihn nicht zu geben im Stande sind. Dieser Satz muß unumstößlich bleiben, bis Dichtkunst und Musik durch hörbare Schilderung der Form und des Ausdrucks der Gebärden einer reuigen Magdalena, eben den Eindruck auf mich machen werden, den der Anblick des Bildes selbst von Guido Reni auf mich gemacht hat. Stärker, vollständiger klagen können sie mich die Heilige hören lassen, und dies Hören wird stärker, vollständiger auf mich wirken, als das bloße Sehen; Aber mich die Heilige mit Thränenvollem Auge und zerknirschter Brust vollständiger, stärker erblicken lassen, das können sie nicht. Alles was der bloße stumme Anblick gewährt, giebt

die

die Mahlerei am ſtärkſten: Dies Stärkſte iſt nicht ſo ſtark als das Stärkſte der verſchwiſterten Künſte; gut! dafür iſt es ſchmeichelnder, ſicherer. Alles was der bloße ſtumme Anblick liefert, liefert die Mahlerei am vollſtändigſten; Dies Vollſtändigſte iſt nicht ſo vollſtändig als das Vollſtändigſte der verſchwiſterten Künſte; gut! dafür iſt es leichter, faßlicher. Der Wirkungskreis der Mahlerei iſt eingeſchränkt; thut nichts! um deſto eifriger ſind wir auf die Vertheidigung ſeiner Gränzen bedacht.

Was endlich Hemſterhuys über die Punkte des Leonardo da Vinci ſagt, kann auf keine Art zum Beweiſe ſeines Satzes dienen. Man darf einen Kunſtgriff, die Erfindungskraft des Schöpfers rege zu machen, nicht mit der Wirkung des bereits Erfundenen auf den Beſchauer, der genießen, nicht erfinden will, und gröſtentheils nicht kann, verwechſeln. Der Klang des Saitenſpiels eines Nardini weckt in der Seele der Corilla die poetiſche Ader auf; will man daraus folgern, daß der Zuhörer den vorgeſetzten Inhalt, den Plan des Gedichts ſchöner finden ſoll, als das Gedicht ſelbſt? *)

So

*) Hemſterhuys ſcheint überhaupt von Skizze keinen rechten Begriff zu haben, und ſie mit der ſublimen Darſtellung eines hervorſtechenden Zuges der Leidenſchaft, der ſich ohne die ganze Reihe von Gedanken und Empfindungen die ihn veranlaßt haben, nicht denken läßt, der gleichſam das Summum aller vorhergehenden und nachfolgenden iſt, zu verwechſeln. Das Virgilianiſche: Quos ego! Das beredte Stillſchweigen in Trauerſpielen, wor-

* * *

So endige ich denn eine Untersuchung, die mir in meinem philosophisch schwärmerischen Jahrhunderte, wo man so gern denken will, wo man nur fühlen sollte, und so gern fühlen will, wo man nur denken sollte, ein Wort zu seiner Zeit gesagt zu seyn geschienen hat.

Ich gehe nun zur eigentlichen Beschreibung der Kunstwerke in diesem Pallaste über, zu deren billigen Beurtheilung ich den Liebhaber in etwas vorbereitet zu haben glaube.

* * *

Beschreibung des Pallasts Giustiniani.

In dem Hofe des Pallasts Giustiniani sieht man mehrere Basreliefs in die äußeren Wände des Hauses eingemauert. Sie verdienen in der schon oft angegebenen Rücksicht Aufmerksamkeit.

Auch sieht man hier in Nischen einige colossalische Köpfe von großem Charakter.

* * *

In dem Vorplatze des Hauses.

Eine weibliche gut bekleidete Figur.

Eine Hygea. Die Idee ist besser als die Ausführung.

Auf

auf er sich unter andern beruft, sind so wenig Skizzen, als das verhüllte Haupt Agamemnons in dem Gemählde des Timanthes. Zu weit hergeholte und getriebene Analogien sind von jeher dem Wesen der bildenden Künste und schönen Wissenschaften äußerst gefährlich gewesen.

* * *

Auf der Treppe.

Ein Aeſculap, ein Marcus Aurelius, Caligula, ein ſeltener Domitian,[6]) Antinous, Jupiter, Mercur. Sämmtlich von geringem Werthe und zweideutiger Benennung.

† Amalthea, die dem Jupiter als Kind aus dem Horne der Ziege (die andere ſelbſt Amalthea nennen,) zu trinken reicht. Ein Basrelief von guter Erfindung, aber mittelmäßiger Ausführung. Ein geſchickter Künſtler, der ſich des Gedankens bemeiſtern wollte, könnte daraus ein ſehr reizendes Werk machen.

* * *

In dem großen Vorſaale.

† Zwei Faunen, beide in der gewöhnlichen Stellung, den einen Arm auf den Stamm eines Baums gelehnt, den andern in die Seite geſtützt. Sie tragen ein Ziegenfell. Einer derſelben gehört unter die beſten Vorſtellungen dieſer Art.

Eine ſitzende Roma.

Eine Conſularſtatue.

Eine Gruppe von zwei Streitern, deren einer im Begriff iſt, den andern, den er niedergeworfen hat, zu durchſtechen. Man nennt ſie ohne Grund Hercules und Antäus. Das ganze Werk iſt mittelmäßig und wahrſcheinlich modern. Wenigſtens ſind die Köpfe unſtreitig neu.

6) Winkelmann, G. d. K. S. 822. hält ihn für ächt.

* * *

In dem Zimmer dem großen Saale zur Linken.

Mehrere Gemählde von M. A. Carravaggio.

Die Jünger zu Emmaus von Carravaggio. Der Hund iſt das Beſte auf dieſem Bilde.

† Mariä Verkündigung von demſelben und eines ſeiner beſten Werke. Die heilige Jungfrau iſt reizend, und die Schatten ſind nicht übertrieben ſchwarz.

Bildniß eines Cardinals, ſcheint beinahe von demſelben, es iſt wahr und pikant.

Grablegung von Carravaggio.

Dieſer Pallaſt enthält überhaupt ſehr viele Gemählde vom Carravaggio.

Stil des M. Angelo da Carravaggio.

Sein ganzer Name heißt Michael Angelo Amerigi, und weil er 1569. zu Carravaggio im Mailändiſchen gebohren war, ſo nennt man ihn gewöhnlich: Il Carravaggio.

Er wählte gemeiniglich ſehr niedrige Sujets, und die edlen führte er auf die niedrigſte Art aus. Er hatte die Prätenſion, die Natur getreu nachzuahmen, aber er erreichte ſie nur in einem Stücke, nämlich in der Rundung. Er wuſte, wie ſehr die Abwechſelung von hellen und dunklen Partien das Auge feſſeln, daher ſtellte er ſeine Modelle in ſchwarz gefärbte Zimmer, und ließ das Licht von oben herabfallen. Aber ſo ſieht man die Gegenſtände ſelten in der Natur.

Seine Zeichnung iſt unrichtig und ſchwerfällig. Seine Carnation iſt im Lichte gelb, in den Schatten ſchwarz. Zuweilen mahlte er heller, dann iſt er am

ſchätz-

ſchätzbarſten. Seine Behandlung war gut. Dies und die Ründung ſeiner Figuren ſind ſeine Hauptvorzüge. Er ſtarb 1609.

* * *

Zweites darauf folgendes Zimmer.

Die Marter des heil. Petrus von Saltarelli.

Flucht nach Aegypten von Valentin.

Bildniß des Carravaggio, der ſich vermittelſt eines Spiegels, ſowohl von vorn als von hinten zu abgebildet hat.

* * *

Beim Zurückkehren dem Vorſaale zur Rechten.

Im erſten Zimmer.

Eine Carita'. Der Meiſter iſt unbekannt, die Compoſition allerliebſt, nur hätte die Ausführung eine geſchicktere Hand verdient. Die Carita' iſt im Coſtume der Weiber auf der Inſel Procida gekleidet.

Eine Madonna mit dem Kinde, ſtehend in einer Glorie, von Carravaggio.

* * *

Zweites Zimmer.

† Chriſt, der den Jüngern die Füße wäſcht, von Carravaggio. Dies Bild iſt von großer, wiewohl gemeiner Wahrheit, und die Figuren treten ſtark hervor. Die Schatten ſind zu ſchwarz.

Drittes Zimmer.

† Ein nacktes Weib von Tizian. Andere halten es von Paolo Veroneſe. Dieſem letzten ſpreche ich es zu, wegen der äußerſten Keckheit, mit der der Kopf behandelt iſt. Arme und Hände ſind unvergleichlich.

† Ein Jüngling hat die Zerſtörung Jeruſalems vorher verkündigt, und ſoll deswegen von der Wache ergriffen werden; aber er entwiſcht und läßt den Mantel im Stich. Gherardo della Notte ſoll der Autor ſeyn. Das Bild iſt von der pikanteſten Wirkung.

Köpfe einer Madonna, eines Engels, und eines Alten, al Freſco, von Correggio. Es ſind Bruchſtücke aus der Kuppel von Parma. Die Farbe iſt ganz verblichen.

Viertes Zimmer.

Die zwölf Apoſtel, der Chriſt, die Madonna und Johannes der Täufer. Alle dieſe Bilder ſind von Albano, aber aus ſeiner erſten Zeit, als er ſich noch genau an die Schule der Carracci hielt. Die Figuren ſind etwas ſteif, und die Falten der Gewänder zu eckigt und trocken.

Der Chriſt vor dem Pilatus, von Gherardo della Notte. Der Ausdruck iſt ſehr gemein, aber die Wirkung pikant.

Das Wunder der Austheilung der Brödte und der Fiſche, von Carravaggio.

Der

Der heilige Johannes von Guercino, wie man ſagt: Ich zweifle.

Auferweckung der Tochter des Jairus, wahrſcheinlich von Vouet.

* * *

Fünftes Zimmer.

Eine nackte Frau vor dem Spiegel, den ein Amor hält, von Paolo Veroneſe. Das Bild hat gute Halbtinten.

Eine Landſchaft des Domenichino mit der Taufe Chriſti.

† St. Matthäus mit dem Engel, der ihm die Hand beim Schreiben führt von Carravaggio. Die Zuſammenſetzung dieſes Bildes iſt ſchlecht. Der Engel hat eine ſehr affektirte Stellung; der Ausdruck iſt gemein, und beide Figuren ſind mitten aus dem ſchlechteſten Pöbel hervorgeſucht. Aller dieſer Fehler ungeachtet iſt dies Bild eines der pikanteſten die man ſehen kann: So viel vermag Rundung und ein wohl gewählter und behandelter Detail zum Gefühl der Wahrheit beim erſten Blick; denn unterſuchen darf man nicht. Man ſollte die Gemählde des Carravaggio nur im Vorbeigehen in einer gewiſſen Entfernung betrachten, in der man wieder erkennen, aber nicht prüfen kann.

Ganymed, vom Adler weggeführt, aus der Schule des M. A. Buonarotti.

Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Schule des Carravaggio.

Sechſtes Zimmer.

† St. Peter vom Engel geweckt, von Honthorſt. Das Licht, welches weit ſchicklicher in andern Vorſtellungen dieſes Sujets vom Engel ausgeht, fällt hier durch die Thür ins Gefängniß. Der Ausdruck des ſchlaftrunkenen St. Peters, der grämelnd, daß man ihn im Schlafe geſtört hat, ſich den Kopf kratzt, iſt eben ſo wahr als gemein.

Geiſſelung Chriſti von Carravaggio.

Die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Wahrſcheinlich von Gerhard Laireſſe. Wenigſtens läßt ſich der Nahme des Meiſters aus der Vermiſchung des niederländiſchen Stils mit dem italieniſchen, aus dem einſichtsvollen Helldunkeln, und aus der äußerſt reichen Architektur ſchließen.

Ein ſchöner Baſſan.

Siebentes Zimmer.

Heiliger Johannes von Raphael und Giulio Romano.

† Heiliger Johannes von Giulio Romano nach Raphaels Zeichnung. Er ſchwebt in den Lüften auf einem Adler. Sein Auge iſt zu dem Gotte gekehrt, der ihn inſpirirt. Er ſchreibt, und erhebt ſich über irrdiſche Gegenſtände. Eine ſublime Idee! Der Kopf hat viel Adel. Vielleicht iſt die Stellung des Körpers ein wenig gezwungen. Die Färbung fällt ins Braune.

† Schönes Bildniß eines Weibes, die einen Blumenſtrauß vor die Bruſt heftet. Wahrſcheinlich von einem der Carracci.

* * *

Achtes Zimmer.

† Die heil. Cäcilia von Carravaggio. Ein Gemählde voller Wahrheit. Aber der Charakter der Heiligen erhebt ſich nicht über den einer gemeinen Zitherſpielerin. Die Copie iſt im Pallaſt Barberini.

Chriſt und das Cananäiſche Weib, man ſagt, von Albano.

* * *

Neuntes Zimmer oder Zimmer mit der Vaſe.

† Der Bethlehemitiſche Kindermord von Pouſſin. So viel Aufhebens als viele Kenner von der Schönheit der Zuſammenſetzung dieſes Bildes machen, ſcheint ſie mir nicht zu verdienen. Freilich iſt die Weisheit zu loben, mit der uns der Künſtler nur einen Theil einer Scene des Schreckens vor Augen gelegt hat, welche die Einbildungskraft ſo vieler Mahler bis zum Ekel auszudehnen, und unter verſchiedenen Geſtalten zu vervielfältigen gewußt hat. Hier hat ein Henker ſchon dem kleinen unglücklichen Opfer ſeiner Wuth, das vor ihm zur Erde geſtreckt liegt, einen Stich in die Seite gegeben, er ſetzt ihm den Fuß auf die Bruſt, es zu erdrücken, und holt mit dem Arm einen neuen Streich aus, der ihm vollends den Reſt geben ſoll. Die verzweifelnde Mutter nimmt ihre Zuflucht zum Flehen, indem ſie zu gleicher Zeit alle ihre Stärke zuſammenrafft, um dieſe letzte ihrer Hoffnungen zu retten. Sie liegt zu

Der Bethlehemitiſche Kindermord von Pouſſin.

des Grausamen Füßen, sie streckt den einen Arm aus, den Streich aufzufangen, und klammert sich mit dem andern an seine Schulter, den Streich zu hindern. Wilde Verzweiflung und Angstgeschrei liest man auf ihrem Gesichte, ihre ganze Stellung zeigt das Streben nach Rettung an. Aber der Henker hört auf ihr Geschrei nicht, er ist ihr an Stärke überlegen, er reißt sie mit der Hand, die er frei behält, bei den Haaren zurück. Das Kind gedrückt durch den starken Körper, streckt Hände und Füße, sein Kopf schwillt, es kneift die Augen zu, und schnappt mit dem letzten Athemzuge nach Luft.

Diese Gruppe ist mit vieler Einsicht gedacht, aber zu schrecklich, und daher dem Wesen der Kunst nicht angemessen. Warum fügte der Mahler noch andere Weiber hinzu, die ihre entleibten Kinder wegtragen, und sich die Haare ausraufen? Entweder hätte der Mahler diese ganz weg, oder alle sich gegen den gemeinschaftlichen Feind ihres Geschlechts vereinigen lassen sollen. So viel über den Gedanken. Der Ausdruck in diesem Gemählde ist wahr, aber unedel. Die Zeichnung ist sehr correkt. Die graue finstere Färbung, die sonst Fehler bei diesem Meister ist, scheint hier die Wirkung des Eindrucks zu verstärken.

Der heil. Johannes von Domenichino.

† Der heilige Johannes von Domenichino, Zwei Engel halten ihm seine Bücher. Die Zusammensetzung ist schön, aber schöner noch der Ausdruck. Der Kopf des Johannes zeigt den sanftesten und gefühlvollesten der Menschen. Süßigkeit schwebt auf seinem Munde, und seine Augen belebt das Anschauen der Gottheit, die alle niedere Regungen aus seinem

seinem Herzen entfernt. Raphaels heil. Johannes ist ein Gott, der heil. Johannes des Domenichino der erste seiner Diener, ein Engel. Die Zeichnung ist sehr correkt, aber das Gewand etwas zu trocken. Der Färbung, die ein wenig kalt ist und ins Graue fällt, fehlt es wohl überhaupt an Harmonie. Die Landschaft ist sehr schön.

† St. Paul der Eremit, und St. Antonius mit der Madonna und mit Engeln. Großes schönes Gemählde des Guido aus seiner dunkeln Manier. Die Köpfe der Alten sind von großer Wahrheit.

St. Marcus, aus der Schule der Carracci.

Christ im Oelgarten, aus der Schule des M. A. Buonarotti.

Mehrere heilige Familien, die man für Arbeiten Raphaels, des Andreas del Sarto, des Parmeggiano und anderer ausgiebt, und entweder nur aus der Schule dieser Meister, oder Copien nach denselben sind.

In der Mitte dieses Zimmers steht eine Vase, die aber in ihrer ursprünglichen Form keine Vase war. Denn das mittelste Stück hat wahrscheinlich zur Einfassung eines Brunnens gedient, und ist nebst dem daran befindlichen Basrelief die Copie eines schönen Originals, welches sich in Spanien befindet. Der Fuß und der Rand der Vase sind angesetzt.

Rund herum stehen einige Büsten, unter denen aber Nichts sonderlich merkwürdig ist. Die besten sind:

Ein

Ein Lucius Verus, ein Marc Aurel, ein Antonin der Fromme, ein Faunuskopf, Hadrian.

* * *

Beim Zurückkehren durch die nämlichen Zimmer kann man noch einige Bildhauerarbeiten bemerken.

Im achten.

Alexander, Tiber, Büsten.

Im siebenten.

Septimius Severus, Trajan, Caracalla, Büsten.

Diana von Ephesus, eine Muse, Statuen.

Im sechsten.

Schöner Kopf eines jugendlichen Marc Aurels in Bronze.

Jupiter.

Ein Indischer Bacchus.

Eine schlechte als Paris ergänzte Statue.

Im fünften.

Eine kleine Statue des Marsyas.

Kopf eines Jünglings.

Im vierten.

Zwei Büsten von Musen oder von Grazien mit sehr geschmackvollem Kopfputz. Die eine hat ein Netz auf dem Haupte nach Art Italienischer Mädchen.

Eine

Eine kleine Ariadne von lieblichem Ausdrucke.

Eine Vaſe mit drei ſchlafenden Kindern. Die Arbeit iſt ſchlecht.

In dem erſten Zimmer zur Seite, von dem Vorſaale an rechter Hand zu rechnen, tritt man in eine andere Folge von Zimmern, die noch mit Gemählden gezieret ſind. Die beſten ſcheinen:

† Ein auferſtandener Chriſt, wahrſcheinlich von Carravaggio. Die Figur tritt ſehr vor, und iſt nicht ganz unedel. Das weiſſe Gewand fällt ſehr auf. Ganz wahr iſt es nicht vorzüglich in den Halbtinten, aber blendend weiß im Lichte.

Der Chriſt heilt einen Blinden, wahrſcheinlich von demſelben.

Von hier aus kömmt man in die berühmte Statuengallerie, die durch die Kupferſtiche Sandrarts ſo ſehr, und wenn ich es ſagen darf, über Verdienſt berühmt geworden iſt. Die Statuen ſind meiſtens ſehr reſtaurirt, und zum Theil ſehr ſchlecht. Gallerie der Statuen.

Hier iſt das genaue Verzeichniß von demjenigen, was noch vorhanden iſt. Ich bin mit Fleiß ſo umſtändlich dabei geweſen, um diejenigen, die nach dem Sandrart eine Statue als hier befindlich anführen ſollten, vor allem Irrthume zu ſichern. Die Vergleichung wird zeigen, daß die Sammlung ſeit Sandrarts Zeiten um ein Beträchtliches vermindert iſt.

† Der

† Der berühmte Bock. Der Kopf ist nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner neu, und überhaupt steht das Werk seinem Ruhm nicht.

Meleager. Der Kopf ist neu.

Noch ein Meleager. Arme und Beine neu, so wie der wilde Schweinskopf.

Mann und Frau eine Gruppe. Der Mann umarmt sein Weib, und hält ihre Hand. Die Ausführung ist dem Gedanken nicht gleich. Der Kopf des Mannes ist modern.

Eine Amazone. Kopf und Arme sind modern.

Eine Venus mit einem Gewande, das von ihren Hüften zu gleiten scheint.

Eine Frauensperson mit einem Schleier, man nennt sie eine Vestalin.

Jupiter.

Juno.

Eine schlechte Diana, an welcher Kopf und Arme modern sind.

Hercules mit Weinlaub bekränzt. Arme und Beine neu. 7)

Leda mit dem Schwane. Kopf und Arme modern.

† Venus aus dem Bade sich aufrichtend. Sie ruhet mit untergeschlagenem Beine und gebogener Spitze des Fußes auf den Zehen und dem Knie. Ihr Körper ist vorgebückt, ihre Arme sind vor der Brust über einander geschlagen. Sie blickt zur Seite und scheint im Begriff zu seyn, aufzustehen, oder sich aus dem Bade zu erheben. Neben ihr eine Vase

7) Es scheint ein trunkener Hercules zu seyn.

Vase oder Salbengefäß. Man nennt sie Cleopatra wegen des Armbandes in Form einer Schlange. Des Gedankens wegen hauptsächlich zu bemerken. [8])

Silen mit dem Schlauche. Frauensperson als Bacchantin restauritt.

Gladiator.

Muse.

Zwei

8) Hr. Bernoulli (Zusätze zu den neuesten Italienischen Reisebeschreibungen, Theil I. S. 444.) hat diese Stellung mit dem niedersächsischen Provincialismus huckend ausgedrückt. Im Französischen hat man dafür das Wort accroupié.

Der Herr Hofrath Heyne Antiquar. Aufs. 1stes Stück. S. 154. hält sie mit Recht für eine Venus aus dem Bade. Dies zeigt auch das Salbengefäß bei ihr an. Eine ähnliche Vorstellung wird von dem Du Cavallieri Venus Corollaria, vielleicht von dem Armbande genannt. Der Herr Hofrath Heyne zeigt aus dem Episcopius, nr. 77. wo diese Figur vor der Ergänzung gezeichnet seyn soll, daß Kopf und Hände neu sind. Dies ist mir jedoch nicht aufgefallen, ob ich gleich ziemlich genau die Statuen in dieser Sammlung auch in der Rücksicht, das Alte von dem Neuen abzusondern, untersucht habe. Es kann aber auch sehr wohl seyn, daß mir diese Bemerkung entgangen ist, weil das Werk als schönes Kunstwerk wenig Aufmerksamkeit verdient. Dem Herrn Hofrath Heyne wird es wahrscheinlich, daß diese Figur ursprünglich eine Venus war, die das Haar mit der einen Hand trocknete.

Zwei Statuen, deren Gewänder von schwarzem Basalt nach Art der Isis umgeworfen, und auf der Brust zusammen geknüpfet sind. Der Putz der aufgesetzten Köpfe und die Attribute, die man ihnen in die modernen Hände gegeben hat, deuten eine Ceres an.

Ein Jüngling mit aufgehobenen Armen. Sie sind so wie die Beine neu. Der antike Körper ist gut.

Pallas Giustiniani.

† Die berühmte Pallas Giustiniani. Aus der Zeit, als die Kunst noch nicht ihre ganze Feinheit erreicht hatte. Die Umrisse sind bestimmt, aber etwas hart und eckigt. Die Formen haben viel Größe. Das Gewand, welches das Nackte sehr gut andeutet, ist trocken, und in viele kleine Falten gelegt. Die Lippen haben einen Rand, eine Art Einfassung, wie man sie an mehreren Statuen bemerkt. Nur der rechte Arm ist neu. Man nennt sie Medica wegen des Attributs der Schlange.

Hercules.

Ein stehender Hermaphrodit. Er hat viel Aehnlichkeit mit dem stehenden Hermaphroditen in der Villa Borghese. Der Kopf ist neu.

Harpocrates.

Ein Bock.

† Ein Kopf des Vitellius. Dieser Kopf ist schön, obgleich der Ausdruck in Carricatur übergeht. Er ist aber nicht alt, wie viele glauben, sondern eine Copie nach einem andern, der zu Genua steht und dessen Alter zweifelhaft ist.

Ein

Ein Faun als Flötenſpieler. Im Charakter desjenigen, der in der Villa Borgheſe ſteht, er kömmt dieſem zwar nicht an Schönheit bei, iſt aber nicht ohne Verdienſt.

Apollo ſtehend. Die Beine ſind ein wenig zu kurz: Kopf und Hände neu.

† Veſtalin aus der Zeit des früheſten Alters der Kunſt. Alles iſt ſteif, geradelinigt und eckigt. Der rechte Arm iſt ſchlecht gearbeitet, und der linke neu. Die Falten fallen ganz gerade herab. Der Mund hat dieſelbe Einfaſſung, die ich vorher bei der Pallas bemerkt habe. Großheit in den Formen findet man ſchon. Dies uralte Werk iſt wahrſcheinlich griechiſch; die Benennung einer Veſtalin unerweislich; der Kopf mit einen Schleier bedeckt, der nur bis auf die Schultern fällt. Die Arme ſind nackt. Veſtalin.

Mercur.

Eine Muſe.

Genius mit einer Fackel und Mohnſtengeln. Kopf, Arme und Füße neu.

Diana mit einem Hunde. Sie zieht einen Pfeil aus dem Köcher. Der Kopf iſt modern.

Amor ſpannt den Bogen. Kopf, Arme und Beine modern. Der Körper iſt ſchön.

Venus aus dem Bade ſich aufrichtend, eine Wiederholung der vorigen Statue in eben dieſer Sammlung. Wie die vorige trägt ſie das Armband in Form einer Schlange, wird wie jene Cleopatra

getauft, und hat an Werth nichts vor der andern zum Voraus. 9)

Nymphe oder Bacchantin. Bei ihr der Stamm eines Baums, um den sich eine Weinrebe schlängelt. Diese Figur ist nicht übel. Die Arme sind neu.

Gladiator.

Diana.

† Eine Vestalin, oder eine Figur mit dem Schleier in reizender Stellung und mit einem gut geworfenen Gewande. Sie ist wohl erhalten, denn selbst die Hände sind alt. Inzwischen scheint der Kopf, der ein Portrait ist, aufgesetzt.

Statue eines jungen Helden mit dem Paludamento. Man hat ihr einen neuen Kopf des Marc Aurels, und zwei neue Arme gegeben.

Ein Faun mit der Schale. Gut.

* * *

In einem Hofe hart an der Gallerie standen zu meiner Zeit dem Wind und Wetter ausgesetzt:

Titus Vespasianus, Paris, Plotina, Julia Schwester des Titus, Büsten.

Ein Amor in gewöhnlicher Größe, der einen kleinen Amor betrachtet, der als Embryo bei seinem Köcher und seinen Pfeilen schläft.

Eine

9) Hr. Volkmann Hist. kritische Nachrichten, Edit. von 1777. Th. II. S. 463. hält diese Copie für ein Werk des Bernini.

Eine ſonderbare Idee, die ſehr mittelmäßig ausgeführt iſt.

Note. Die Volkmanniſche Beſchreibung dieſes Pallaſtes iſt in der neueſten Edition vorzüglich durch die aufgenommenen Zuſätze des Hrn. Bernoulli fehlerhaft und beinahe unbrauchbar geworden. Ich bemerke hier nur im Vorbeigehen, mit welchem Geſchmack dieſer letzte Gelehrte geſehen haben müſſe. Er fand in dieſer Gallerie den modernen Kopf eines Bauern, mit einem Hute auf dem Kopfe. Er ſah ihn für einen Cicero an, und weil er ſich den Hut nicht wohl zu erklären wußte, ſo ſetzte er hinzu: Vermuthlich, wie er in Tuſculum ſpazieren gieng!!!

Pallaſt Veroſpi.

Von allen Statuen, die ehemals in dieſem Pallaſte ſtanden, ſind nur noch drei übrig, und dieſe gehören unter die mittelmäßigſten, daher ich ſie übergehe. Sie ſtehen im Hofe.

In einem kleinen Porticus dieſes Hofes ſieht man am Plafond zwei Freſco-Gemählde des Albano. Das eine ſtellt Galathea mit ihren Nymphen vor, die dem Geſange des Polyphems zuhören; Das andere Acis und Galathea, die der Wuth des Rieſen zu entfliehen ſuchen. In beiden erkennt man an der Zeichnung die Schule der Carracci, und die dem Schüler eigenthümliche liebliche Färbung wieder. Letztere iſt in dieſen Gemählden der beſſere Theil.

Plafond von Albano.

In der obern Gallerie des Hauſes iſt der Plafond von Albano gemahlt, und die weitläuftigſte Compoſition, die man dieſem Meiſter kennt.

Das Mittelgemählde ſtellet den Apollo im Thierkreiſe in Begleitung des Bacchus, der Ceres, des Vulcans und der Flora, als Symbolen der vier Jahrszeiten vor. Die Zuſammenſetzung iſt ſchön. Der Ausdruck im Apollo zu ſüßlich. Er ſieht mehr einem hübſchen Jungen als einem Gotte ähnlich. In der Zeichnung der Körper männlicher Figuren findet man den Stil der Carracci, wiewohl ausgeartet, wieder. Hingegen ſind die

Körper

Körper der Weiber viel swelter, und weniger eckigt gezeichnet. Die Färbung ist lieblich, wenn sie gleich ein wenig ins Rothe fällt.

Linker Hand in einem andern Felde Amor, der unter der Gestalt des Abends, oder des Hesperus, seine Pfeile auf die Erde streuet. Ein angenehmer und feiner Gedanke.

In einer andern Abtheilung ist die Nacht unter der Gestalt einer Frauensperson abgebildet, die zwei Kinder mit ihren Flügeln bedeckt. Der Gedanke ist gleichfalls gut, aber die Ausführung entspricht ihm nicht.

Gerade gegen über Aurora, die von dem jungen Tag geführt, Blumen über die Erde ausstrenet. Diese Figuren sind schlecht gezeichnet, und bei dem Wurf der Gewänder ist die Natur nicht zu Rathe gezogen.

Der Morgenstern schüttet den Thau über die Erde aus.

Diese vier Gemählde enthalten allegorische Vorstellungen der vier Tageszeiten.

Es folgen noch: Die Vorstellungen von sechs Planeten in einigen Handlungen, die aus der Mythologie entlehnt sind.

Venus nimmt dem Amor Pfeil und Bogen, die dieser wieder zu erhaschen sucht. Der Gedanke ist reizend. Die Ausführung kömmt ihm nicht gleich. Der Kopf der Venus ist von schönem Charakter, aber er ist zu stark im Verhältnisse zum Körper, und der Arm hängt nicht recht mit der Schulter zusammen. Die Farbe fällt ins Violette. Der Blick der Venus ist ausdrucksvoll.

Mercur. Die Umriſſe ſeines Körpers ſind fließend und ſwelt. Die Färbung iſt kräftig. Eine der ſchönſten Figuren dieſer Gallerie.

Diana. Schlechte Figur in ſehr gezwungener Stellung.

Saturn zieht ein Kind über die Achſeln hervor. Der Stil der Zeichnung hat viel von der Schule der Carracci. Inzwiſchen iſt ſie zu ſchwerfällig und zu wenig correkt, um den Abſtand des Schülers zum Meiſter nicht fühlbar zu machen.

Jupiter und Ganymed. Der Kopf des Jupiters läßt mehr Gutmüthigkeit und Ueberreſte ehemaliger Schönheit, als Würde und Adel blicken. Der Kopf des Ganymeds iſt ſehr reizend.

Mars, eine ſchlechte Figur.

Zwiſchen dieſen Gemählden ſind noch einige kleinere von äußerſt artiger Erfindung zur Füllung angebracht.

Rechter Hand vom Haupteingange ab:

Ein wollüſtiger Kampf zwiſchen Nymphen und Panen.

Eine Nymphe, die ein Satyr belauſcht.

Satyren und Nymphen, die der Venus ein Opfer bringen.

Noch ein Opfer.

Venus an der Toilette.

Des Adonis Abſchied von der Venus.

Eine nackte Frauensperſon, die zwei Panen auf den Rücken eines weiblichen Pans ſetzen.

Galathea von Meerungeheuern umgeben.

Trito-

Tritonen, die um eine Nereide ſtreiten. Während daß der eine den andern umbringt, entführt ſie ein Dritter.

Opfer dem Priap.

An den Wänden der Fenſteröffnungen ſieht man noch einige artige Tänze von Kindern und Nymphen.

Dieſe Gallerie kann einen ſehr ſichern Aufſchluß über das Charakteriſtiſche in dem Stile des Albano geben. Das Charakteriſtiſche in dem Stil des Albano.

Ich will dies mit ein paar Worten zuſammen zu faſſen ſuchen. Er hatte mehr Talent zu kleinen angenehmen Vorſtellungen, als zu großen und edlen Zuſammenſetzungen. Er war der Mahler kindlicher Reize, der Unbefangenheit und der Schalkheit des glücklichen Alters, dem das Leben ein lieblicher Traum iſt. Kinder ſind das Beſte was er gemahlt hat: Weiber haben bei ihm oft einen ſüßlichen, oft gar keinen Ausdruck, und ſehen ſich alle einander ähnlich. Von ſeinen Jünglingen gilt daſſelbe. Männer und Alte verſtand er gar nicht zu mahlen.

Er zeichnete im Stile der Carracci, die männlichen Figuren jedoch ſchwerfälliger, die weiblichen ſpelter; häufige Incorrektionen abgerechnet, wodurch er ſich gleichfalls von ſeinen Meiſtern unterſchied. Seine Gewänder ſind in dem Faltenſchlage eckigt, und nicht ſchön geworfen. Sein Colorit hat einen ſehr angenehmen röthlichen Ton im Oel, ob dieſer gleich nicht ganz wahr iſt. Im al Freſco fällt er zu ſehr ins Rothe.

Er beobachtete das Helldunkle ſehr glücklich, mahlte harmoniſch, und mit einem leichten und wohlgenährten Pinſel. Er lebte von 1578 — 1660.

Pallast Ruspoli.

Unten im Hofe stehen mehrere Statuen, die keiner sonderlichen Aufmerksamkeit werth, und größesten Theils, (um mich des Lieblingsausdrucks des Cardinals Albani zu bedienen) sfacciatamente restaurirt sind.

Inwendig in den Zimmern an der Erde.

† Zwei schöne Statuen Silens, der einen jungen Bacchus trägt. Wiederholungen des Silens in der Villa Borgheſe. Die eine dieſer Statuen hat einen modernen Kopf.[1])

Die drei Grazien.

† Eine berühmte Gruppe der drei Grazien mit alten Köpfen. Die Mine derſelben, sagt Winkelmann, deutet weder auf Frölichkeit noch Ernſt, ſondern bietet eine ſtille Zufriedenheit dar, die der Unſchuld der Jahre eigen iſt.[2]) Dies Urtheil iſt völlig wahr. Sie ſind ſich der Stärke ihrer Reize nicht bewußt, und ohne Anmaaßung auf Beifall.

† Ein

1) Winkelmann, G. d. K. S. 324. redet noch von zwei jungen Faunen, die die Beine übereinander geſchlagen haben. Allein andere als dieſe beiden alten habe ich in dieſem Pallaſte nicht gefunden. Von dieſen redet er G. d. K. S. 277.

2) Winkelmann G. d. K. S. 307.

† Ein berühmtes Basrelief, welches den Telephus mit ſeiner Mutter Auge, ſeinem Waffenträger und einem Pferde vorſtellt. Dies Basrelief gehört unſtreitig unter die vorzüglichen unter den antiken. Es iſt gut gedacht und ausgeführt. Auch ſind die Figuren perſpektiviſch richtig geſtellt. Die Vorderſten treten mehr als die Hinterſten vor. Ein ſchönes Basrelief.

Winkelmann [3]) beruft ſich mit Recht auf dies Basrelief als auf einen Beweis, daß die alten Künſtler die Zurückweichung der Figuren nach der verſchiedenen Entfernung zu beobachten gewußt haben. Inzwiſchen iſt dies noch immer der ſeltnere Fall, der zur Vertheidigung der alten Künſtler in Anſehung dieſer Vernachläßigung in vielen andern Fällen allein nicht zureicht. Am wenigſten aber wird man etwas für eine auf Regeln gebrachte Kenntniß der Linien und Luftperſpektiv bei den Alten daraus folgern können. Ganz etwas anders iſt es, durch bloße Aufmerkſamkeit und Treue der Nachahmung, mithin durch das Augenmaaß auf die Bemerkung geleitet zu werden, daß von drei oder vier Perſonen in einer Gruppe die eine vortrete, die andere zurückweiche, die eine über die andere hervorrage; und wieder ganz etwas anders, die merkliche Abweichung mehrerer Gruppen belebter und unbelebter Gegenſtände von einander, durch die Verhältniſſe ihrer Formen, und nach dem Grade der Stärke des darauf fallenden Lichts, dem Auge des Zuſchauers fühlbar zu machen. Zu jenem wird eine bloß empiriſche Kenntniß erfordert, die nur gar zu oft trügt, zu dieſer eine auf Regeln gebrachte Wiſſenſchaft der Optik und der Perſpektiv.

3) S. d. K. S. 307. W. E.

Da viele Gruppen auf verschiedenen Planen dem Zwecke und dem Eindruck eines Basreliefs ganz zuwider sind, wie ich an einem andern Orte zeigen werde; so gebe ich es gern zu, daß mehrere Künstler unter den Alten vollkommen so viel von der Perspektiv gewußt haben, als zur Composition eines Basreliefs gehört. Allein für ihre Gemählde ist daraus nichts zu folgern, vielmehr kann ich die Beweise, die man bis jetzt von ihren Kenntnissen in der Perspektiv, als einer auf Regeln gebaueten Wissenschaft angiebt, nicht als zulänglich ansehen.

Man findet hier eine Menge Büsten, unter denen freilich die meisten modern, einige aber auch antik sind. Unter diesen schien mir ein Hadrian auf halben Leib, der vorzüglichste.

* * *

Man pflegt durch eine Nebentreppe zu den obern Zimmern geführt zu werden. Hier geht man durch ein Cabinet, worin einige Zeichnungen, nebst einem Portrait des vorigen Duca hängen. Dies letztere ist des besondern Costums wegen merkwürdig. Es stellt diesen Herrn als Apollo unbekleidet, mit der Leier in der Hand, dabei aber in einer Allongeperücke, vor.

Den Plafond des obern Saals hat Taddeo Zuccari gemahlt. [4]) Ich kenne von diesem Meister keine weitläuftigere und besser erhaltene Com-

position

4) Titi: Descriziono delle Pitture, Sculture e Architetture, esposte al Publico in Roma. Ed. de 1763. S. 370. giebt Giacomo Zucchi, einen Florentiner und Schüler des Vasari, als den Meister an.

poſition in Rom. Er ſtellet mehrere Gegenſtände aus der Mythologie vor, die die ſonderbare und reiche Erfindung des Mahlers hin und wieder mit eigenen Zuſätzen zu bereichern gewußt hat. Die Zuſammenſetzung zeigt einen erfinderiſchen und witzigen Kopf an, dem es an Herz, und folglich an Geſchmack, Empfindung des Schönen, und Kenntniß des wahren Zwecks der Mahlerei gefehlt hat. Die Figuren ſind auf einander gehäuft, und ohne Ordnung zuſammen geworfen. Die Zeichnung iſt ſehr manierirt, und eine Vermiſchung des römiſchen und florentiniſchen Stils, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Färbung und Haltung ſind gleichfalls ganz conventionell. Inzwiſchen leuchtet aus dem Ganzen viel Feuer hervor, und es iſt zu bedauern, daß der Meiſter ihm nicht durch Studium der Natur und der Antike eine beſſere Richtung zu geben gewußt hat.

Pallaſt Roſpigliosi.

Dieſer Pallaſt iſt zwiſchen dem Principe Gagliano [1]) und dem Duca Zaccarolli, ſo wie die Sammlung der darin befindlichen Gemählde getheilt.

In den Zimmern des Prinzen Gagliano.

Ein Opfer der Diana, von P. da Cortona.

Pouſſins Bildniß, von ihm ſelbſt gemahlt.

Einige Thierſtücke von Sneyders.

Einige Perſpektiven von Viviani.

Einige Landſchaften von Tempeſta.

Einige große hiſtoriſche Compoſitionen von Romanelli.

Eine Skizze zu einem Plafond in der Manier des Paolo Veroneſe.

Die drei Marien von Muziano.

Eine Madonna mit dem Kinde von Barocio, lieblich, aber zu blau.

Rinaldo und Armida von Albano.

Eine ſchöne Landſchaft mit Waſſerfällen von J. Both.

Eine Marine, angeblich von Claude le Lorrain.

Ein

1) Ich glaube daß der Nahme dieſes jüngeren Prinzen der Familie Roſpigliosi ſo geſchrieben wird. Ich ſtehe inzwiſchen nicht mit Gewißheit dafür ein.

Ein heiliger Sebaſtian von Valentin.

Der Tod des Kaiſers Julianus Apoſtata; und des Saulus Bekehrung, beide von Luca Giordano.

† Der Chriſt und die zwölf Apoſtel, halbe Figuren, in dreizehn verſchiedenen Stücken, von Rubens.

Die Mutter Gottes mit dem Leichname ihres Sohnes auf dem Schooße, eine Copie nach dem berühmten Gemählde des Annibale Carraccio zu Capo di Monte.

† Chriſtus trägt das Kreuz, ein ſchönes Stück von Daniel di Volterra.

Eine heilige Familie von Leandro Baſſano.

Sophoniſbe von Calabreſe.

Die fünf Sinne von Cignani.

Eine heilige Magdalena von demſelben.

Loth mit ſeinen Töchtern von Hiacinto Brandi.

Ein Genius, der über einem Füllhorn liegt, von Pouſſin.

Andromeda von Guido.

Adam und Eva, und

Chriſtus, beide von Palma.

Ein ganzes Zimmer mit Landſchaften von Paul Brill al Freſco gemahlt, ſtark retouchirt.

Zwei Plafonds von Giovanni da St. Giovanni.

* * *

In den Zimmern des Duca Zaccarolli hängen

† Einige Seeſtürme, Landſchaften und Proſpekte von Landſitzen, die der Familie Roſpigliosi gehören, von Manglar, dem Lehrmeiſter Vernets. Sie ſind ſchön gedacht.

Mehrere Proſpekte von Viviani.

Ein Ecce Homo von Calabreſe.

Einige Niederländer.

Einige Bamboſchaden von M. A. delle Bambocciate.

Ein paar hiſtoriſche Gemählde von Romanelli.

Flora mit zwei Genii, von Guercino in ſeiner rothen Manier.

Zwei allegoriſche Gemählde von Pouſſin.

† Die vier Jahrszeiten von Pouſſin. Sie drehen ſich im ewigen Reihetanz nach der Harmonie der Zeit. Dieſe, ein Alter, lehnt ſich an ein Poſtament und ſpielt die Leier: Neben ihm ſitzt ein Genius mit einem Stundenglaſe. Gegenüber eine Terme mit einem Januskopf, und ein anderer Genius der mit Seifenblaſen ſpielt. Dieſe Figuren ſieht man in einer wohlgedachten Landſchaft. Am Himmel fährt die Sonne in ihrem Wagen; um ſie herum tanzen die Horen, und Aurora geht vorauf und ſäet Blumen.

Dieſe Zuſammenſetzung befriedigt vorzüglich in dem unteren Theile alle Erforderniſſe einer guten Allegorie. Sie iſt allgemein verſtändlich, und ſollte ſie es auch nicht ſeyn, ſo bleibt der Ausdruck der vereinigten

einigten Perſonen auch ohnehin erklärbar und intereſſant. Sind es nicht die Jahrszeiten, nicht die Bilder des Kreislaufs der Zeit, des Vorübergehens und des Wiederwerdens; gut! ſo ſind es überhaupt Perſonen, die nach dem Klange einer Leier tanzen, mit ihren ſpielenden Kindern; das Alles läßt ſich in einer ländlichen Scene wohl zuſammen denken, und der Ausdruck von Frölichkeit, welcher durch die Handlung hinreichend motivirt wird, kann das Auge und den innern Sinn nicht gleichgültig laſſen. Die Figuren in der obern Hälfte des Bildes hätten eben ſo gut wegbleiben können. Zur Verſtändigung des Betrachters tragen ſie nichts bei, und zur mahleriſchen Wirkung eben ſo wenig. Inzwiſchen ſtehen ſie hier nicht unſchicklich, und das iſt bei dem häufigen Mißbrauche allegoriſcher Vorſtellungen ſchon Etwas.

Die Ausführung ſcheint mir hier beſſer als in vielen andern Bildern unſers Meiſters. Die Zeichnung iſt correkt, die Körper der tanzenden Figuren haben ſwelte Formen und abwechſelnde Stellungen, und die Kinder den wahren Charakter ihres Alters. Die gewöhnlichen Fehler Pouſſins ſind indeß nicht alle vermieden. Der Kopf der Zeit iſt unbedeutend, um nicht ſtupide zu ſagen; das Lächeln des Frühlings wird zur grinzenden Ziererei; die Gewänder ſind trocken, und an Haltung und Colorit mangelt es gänzlich.

† Ein anderes allegoriſches Gemählde eben dieſes Meiſters, ſtellt die Wahrheit vor, welche die Zeit aus dem Abgrunde hervorzieht, in den ſie Neid und Mißgunſt zu ſtürzen bemüht waren.

waren. Der Gedanke iſt mir in dieſem Gemählde noch lieber als in dem vorigen, weil er zu einem reichhaltigern und intereſſantern Ausdruck Gelegenheit giebt. In der Ausführung vermiſſe ich an der Figur der Wahrheit, die edle Unbefangenheit, die Domenichino der ſeinigen in dem Plafond des Pallasts Coſtaguti zu geben gewußt hat. Der Ausdruck der übrigen Figuren iſt zum mindeſten wahr, wenn er gleich edler und in dem Neide und der Mißgunſt weniger Carricatur ſeyn konnte. Die Anordnung, die Zeichnung und das Helldunkle ſind zu loben. Die Farbe iſt zu finſter.

† Eine ſehr ſchöne Landſchaft mit einer Brücke von Claude le Lorrain.

Eine Geiſſelung von Valentin.

Eine Fruchtkrämerin mit einem Kinde, angeblich von Guercino.

Zwei Skizzen von P. da Cortona, die man eben ſo gern dem L. Giordano zuſchreiben ſollte.

Eine Glasfabrik von Honthorſt.

Damon und Pythias vor dem Tyrannen Dionyſius, von Guercino. Die Geſchichte dieſer beiden Freunde iſt bekannt. Der eine von ihnen ſaß auf den Tod, und da er, um in ſeiner Familie die letzten Einrichtungen zu treffen, auf eine Zeitlang aus der Verwahrung losgelaſſen zu werden wünſchte, ſo ſtellte ſich der andere mittlerweile zum Bürgen, und erbot ſich die Todesſtrafe zu leiden, wenn ſein Freund an dem zu ſeiner Hinrichtung beſtimmten Tage nicht wiederkehren würde. Aber dieſer kehrte wieder, und der erſtaunte Tyrann bat um die dritte Stelle in ihrer Freundſchaft. Die Wahl des Sujets

iſt

iſt bei weitem das Intereſſanteſte in dieſem Bilde. Aber es frägt ſich noch, ob das Intereſſe, ſelbſt bei der vollkommenſten ſichtbaren Darſtellung, nicht mehr in der Veranlaſſung zu intereſſanten Vorſtellungen, in den Ideen liegen würde, die der Betrachter hinzubringt, als in der gegenwärtigen Perception intereſſanter Vorſtellungen aus dem Anblick des Bildes ſelbſt: mithin ob überhaupt dieſe Begebenheit ein mahleriſch intereſſantes Süjet ausmachen könne.[2])

Kopf des heiligen Johannes, wird dem Leonardo da Vinci beigelegt.

† Loth und ſeine Söhne, ein ſchönes Bild von A. Sacchi.

Eine Darſtellung im Tempel nach Paolo Veroneſe.

† Eine heilige Magdalena im ſchwarzen Gewande. Ein ſchönes Gemählde von Rubens.

Eine Hirtenanbetung von Baſſano.

Ein heiliger Hieronymus der von dem Schall der Trompete, in die ein Engel ſtößt, geweckt wird, von Guercino.

Eine heilige Familie von Pouſſin. Die heilige Eliſabeth bringt den heiligen Johannes als Kind zum Heilande. Die Zuſammenſetzung iſt artig, die Köpfe ſind ſchlecht, die Zeichnung iſt trocken.

Noch eine heilige Familie von demſelben.

Ein heiliger Philippus Neri, und Clemens der Neunte, von Carlo Maratti.

In

2) Man vergleiche das, was bei Gelegenheit der Pallaſte Barberini und Giuſtiniani, über dieſe Materie geſagt wird.

In dem Caſino des Gartens.

Aurora von Guido.

† Aurora von Guido. Eine der berühmteſten Freſcomahlereien in Rom.

Phöbus fährt in ſeinem Wagen unter Begleitung der tanzenden Horen. Der Morgenſtern, unter dem Bilde eines lieblichen Knabens, fliegt voraus, und ſchwenkt die Fackel. Aber noch vor ihm ſchwebt Aurora, und ſtreuet Roſen aus.

Dieſer Gedanke iſt ſchön, und ſowohl in Rückſicht auf die heiteren Ideen, die er erweckt, als auf die lieblichen Stellungen und Formen, zu denen er Anlaß giebt, gleich vortheilhaft für die ſichtbare Darſtellung.

Unter den Köpfen ſcheinen die der Horen die reizendſten zu ſeyn. Sie haben den angenehmen Charakter jugendlicher Frölichkeit. Die Geſichtsbildungen der Aurora und des Phöbus ſind nicht bis zum Ideal gehoben. Die ſitzende Stellung des letztern verhindert ſeine übrige Geſtalt in aller ihrer Schönheit zu ſehen. Hingegen ſind die Körper der Aurora und der Horen ſehr reizend in ihren abwechſelnden Formen und Stellungen. Die erſte dieſer Göttinnen ſchwebt mit unbeſchreiblicher Leichtigkeit dahin, und mit eben dieſer Leichtigkeit flattert der ſchöne Genius mit der Fackel. Kopfputz und Gewänder, vorzüglich die fliegenden, ſind vortrefflich. Die Zeichnung iſt fein: Das Colorit hingegen weder ganz wahr, noch ſehr harmoniſch. Der Grund, der eine Ausſicht aufs Meer zeigt, iſt zu blau geworden. Ueberhaupt hat dies Gemählde ſehr gelitten.

Die

Die Anordnung iſt zu loben, aber die Beleuchtung zu willkührlich. Wenn dieſe lichtverbreitenden Körper ſich auch unter einander ſelbſt nicht beleuchten konnten, ſo ſollte wenigſtens die Fackel in der Hand des Genius einige Wirkung hervorbringen. Aber das Licht iſt ganz außer dem Bilde angenommen.

In eben dieſem Zimmer Frieſen von Tempeſta, und Landſchaften auf naſſen Kalk von Paul Brill.

In einem Nebenzimmer Simſon, der die Säulen einreißt, ein großes Bild, das dem Ludovico Carraccio beigelegt wird.

† Das Paradies von Caſtiglione: die Figuren der erſten Eltern ſind von Domenichino. Gleichfalls ein großes Bild.

† Davids Triumph über den beſiegten Goliath, in Gegenwart Sauls, von Domenichino. Eine große Compoſition, in der man ſchöne Weiberköpfe antrifft.

* * *

Im Garten.

Man zeigt hier eine Statue des Domitians als eine der größten Seltenheiten in Rom. Nach dem was Winkelmann [3]) über die Bildniſſe dieſes Kaiſers im Allgemeinen ſagt, wird die Aechtheit derſelben immer zweifelhaft bleiben.

Eine Etruſciſche Pallas mit einem Seeungeheuer zu ihren Füßen. Der Kopf ſcheint neu. Die Hand in den Schleier gewickelt, ſtämmt ſie in die Seite.

3) Winkelm. G. d. K. S. 822.

* * *

Büſte des Scipio Africanus.

† Der ſchönſte Kopf des Scipio Africanus aus grünlichtem Baſalt ſteht in dieſem Pallaſte. Dieſer Kopf mit völlig beſchorner Scheitel, und der Narbe einer Wunde auf derſelben, hat allen übrigen Köpfen, die dieſem ähnlich waren, den Nahmen gegeben. Den Grund zu ſeiner Benennung nimmt man daher, daß derſelbe in den Trümmern der Villa des ältern Scipio Africanus zu Liternum ausgegraben iſt. Ob dieſer durchſchlagend ſey, will ich nicht entſcheiden, wenigſtens bleibt es zweifelhaft, ob man hier das Bildniß des älteren oder des jüngeren Scipio ſehe.[4])

4) Winkelmann, G. d. K. S. 764.

Pallaſt Coſtaguti.

Die mehreſten Reiſebeſchreibungen gehen ſehr leicht über dieſen Pallaſt weg, inzwiſchen verdient er die Aufmerkſamkeit des Liebhabers, einiger ſchätzbaren Mahlereien wegen, die man darin antrifft.

* * *

Am Plafond des erſten Zimmers Hercules und Dejanira von Albano. Die Figuren ſind nicht außerordentlich, aber die Landſchaft iſt gut.

In eben dieſem Zimmer eine Landſchaft in Waſſerfarben von Caſpar Pouſſin.

* * *

Im zweiten Zimmer am Plafond, Acis und Galathea von Lanfranco: mittelmäßig.

Zwei Landſchaften in Waſſerfarben von Pouſſin, und wie man behauptet, eine von Claude le Lorrain.

Ein Concert von M. Angelo delle Bambocciate.

* * *

† Der Plafond des dritten Zimmers iſt von Domenichino und hat große Schönheiten. Plafond von Domenichino.

Ueber einer reichen und perſpektiviſch richtig gemahlten Architektur ſieht man den Himmel offen, an dem der Tag mit ſeinen vier Pferden hinfährt. Gegen ihn zu erhebt ſich die Wahrheit, und die Zeit zerreißt den Mantel, der ſie bedeckt. In den vier Winkeln fliegen Amorinen. Der eine trägt eine

Löwenhaut mit einer Keule, der andere einen Schäferstab, und ein Hund steht zu seiner Seite: Der dritte hält einen Pfeil, der vierte eine Vipline. Wie diese Amorinen zu der sonst gut gedachten und leicht erklärbaren Allegorie passen, ist schwer zu begreifen.

Der Tag unter der Figur des Apollo hat ein süßliches und geziertes Wesen. Hingegen hat die Wahrheit ganz den Charakter edler Unbefangenheit und bescheidener Zuversicht, welche Begleiterinnen eines schuldlosen Herzens zu seyn pflegen. Ihre Figur ist schön: nur finde ich die Warzen auf den Brüsten zu stark angegeben, und in der Zeichnung der Beine einige Unbestimmtheit. Die Figur der Zeit ist wahr, ohne edel zu seyn. Die Kinder sind schön, und vorzüglich hat das mit dem Hirtenstabe einen vortrefflichen Ausdruck schwebender Leichtigkeit.

Irre ich, oder hat Domenichino in der Färbung den Guercino, seinen Nachbar im nächsten Zimmer, vor Augen gehabt?

* * *

Plafond von Guercino.

† Der Plafond des vierten Zimmers ist von Guercino. Er stellt die Armida vor, die den schlafenden Rinaldo in einem Wagen mit Drachen bespannt entführt. Dieser Plafond ist vortrefflich componirt. Doch rechne ich einen Fehler wider die Perspektiv ab. Rinaldo konnte so nicht liegen, ohne aus dem Wagen herabzufallen.

Die Figur der Armida macht kein vollkommenes Ideal aus. Aber wie verführerisch sind nicht ihre Reize! wie lüstern wacht sie über den Jüngling! Dieser ist mehr Schäfer als Held; aber seine Formen

sind

sind der Natur abgestohlen, und so auch der Ausdruck des Schlafs.

Die Wirkung, die dieser Plafond durch Abwechselung des Lichts und Schattens, und durch die Kraft der Farben hervorbringt, ist vorzüglich im al Fresco bewundernswürdig. Inzwischen kann man nicht leugnen, daß wenn diese Vorzüge zuerst den Blick auf sich gezogen haben, der Mangel an Harmonie, die gar zu schneidenden Lichter dem Auge auf die Länge wehe thun.

* * *

Den Plafond des fünften Zimmers hat der Cavaliere Giuseppe d'Arpino gemahlt. Juno schläft; ihr Sohn saugt an ihren Brüsten; Jupiter und einige andere Gottheiten sehen zu.

Man begreift nicht, warum alle diese Personen da beisammen sind. Sie sind ohne allen Ausdruck.

In diesem Zimmer trifft man auch einige Staffelei-Gemählde an.

Eine Aufnehmung der heiligen Magdalena in den Himmel von A. Sacchi. Sie hat viel von der Aufnehmung der Madonna des Guido im Pallast Sta Croce.

Eine heilige Agatha und heilige Prasseda von Lanfranco, von sehr kräftigem Colorit.

Bildniß des Cardinals Barberini von A. Sacchi.

Dädalus, der dem Icarus die Flügel anbindet, von demselben Meister: richtige Zeichnung und schöne Farbe.

Zwei Landschaften von Poussin.

Heiliger Franciscus, halbe Figur von Guido.

Ein anderer heil. Franciscus von Guercino.

Judith im Begriff dem Holofernes den Kopf abzuhauen von Mola: gemeiner Ausdruck und schlechte Wahl der Formen: übrigens kräftig von Farbe, und von pikanter Wirkung des Helldunkeln.

Zwei Bildnisse aus der Venetianischen Schule.

* * *

In einem andern Zimmer, der Friede und die Gerechtigkeit von Lanfranco. Er hat die Manier des Guercino nachzuahmen gesucht.

* * *

Wieder in einem andern, am Plafond: Bacchus und Ariadne. Man legt dies Werk dem Ludovico Carraccio bei: allein dies ist nicht glaublich, da der Meister sich nur wenige Tage in Rom aufgehalten hat.

Pallaſt Caſali.

† Ein ſchöner Sarcophag mit dem Triumph des Bacchus und der Ariadne vom ſchönſten Stile. Unter andern Figuren ſieht man einen Faun, der ſich auf die Spitzen der Zehen hebt, und die Hand über die Augen hält, um beſſer zu ſehen.

Ein ſchlafender Faun, an dem die Theile, die nicht reſtaurirt ſind, ſehr ſchön ſind.

† Der berühmte Kopf des Cäſars, der beſte, der von ihm bekannt iſt. Er iſt aus Bronze. [1]) Schöner Kopf des Cäſars.

Ein ſchönes antikes Moſaik, welches ehemals zum Fußboden gedient hat. Es ſtellt die Entführung der Europa vor, rund herum ſind Arabesken angebracht.

Dieſe Stücke ſtanden zu meiner Zeit zum Verkauf. Man konnte nur die Genehmigung des Pabſtes nicht erhalten. So viel mir erinnerlich iſt, ſtand der Kopf des Cäſars in der beſondern Wohnung eines Prälats aus dieſem Hauſe. Man kann hier nachfragen.

1) Herr Volkmann Hiſt. krit. Nachricht, S. 357 f. nennt ihn irrig: Cicero.

Pallast Lancellotti.

Im Hofe sind einige Basreliefs angebracht. Sie sind im Ganzen unbeträchtlich. Dieser Hof, die Treppen und die Vorzimmer sind mit Statuen besetzt. Die besten darunter scheinen zu seyn: Ein Paris, ein Faun, eine Diana von Ephesus, und zwei Musen. Unter diesen hat die eine Aehnlichkeit mit derjenigen, die unter dem Nahmen Clio aus diesem Pallaste ins Museum Clementinum gekommen ist, aber sie hat nicht ihren Werth.

In den untern Zimmern.

Ein Amor von weißem Marmor. Er hat gute Partien.

Angelika und Medor von Guercino, sehr verdorben.

Eine Copie des berühmten Gemähldes von Tizian in Spanien, mehrere Gruppen von Kindern vorstellend. Es war ehemals in der Villa Ludovisi befindlich, Poussin und Fiamingo haben viel darnach studirt.

Eine Frauensperson, die auf der Leier spielt, von P. Veronese.

Eine Muse, moderne Statue.

In den obern Zimmern.

† Loth mit seinen Töchtern von Guido. Drei Figuren auf halben Leib, aber Lebensgröße. Die Köpfe sind vortrefflich, und die Färbung ist gut.

Man

Man findet dieſes Bild in Hamiltons Scuola Italiana in Kupfer geſtochen.

† Suſanna zwiſchen den beiden Alten: ein Gegenſtück zu dem vorigen, von demſelben Meiſter. Dies Gemählde ſcheint vor dem vorigen noch Vorzüge zu haben, aber es hat ſehr gelitten. Die Köpfe ſind ſehr ſchön, ſo wie der ganze Körper des Weibes.

Der verlohrne Sohn von Guercino. Der Vater bekleidet ſeinen jüngſten Sohn, während daß er dem älteren Vorwürfe macht. Die Compoſition iſt nicht zu loben, und die Farbe fällt zu ſehr ins Rothe. Hamilton hat es in die Scuola Italiana aufgenommen.

† Ein junger Bacchus ſpielt dem Silen auf der Flöte vor, ein Gemählde in Waſſerfarben, von Annibale Carraccio, welches ehemals zum Deckel eines Clavecins gedient hat. Hamilton hat es gleichfalls ſtechen laſſen. Die Figuren ſind nur klein, aber mit vielem Geiſte und vieler Delicateſſe behandelt. Der Ausdruck iſt vortrefflich, die Formen ſind nach der Antike gemodelt. Das eine Bein in der Verkürzung iſt unvergleichlich. Am Silen ſind vielleicht einige Partien zu trocken ausgeführt. Für Waſſerfarbe iſt die Färbung ſehr kräftig.

† Einige Faunen tragen einen Silen, und Amorinen wiegen ſich auf Weinreben. Ein Gemählde auf einem Goldgrunde von Annibale Carraccio. Eine allerliebſte Compoſition, die mit der vorigen zur Verzierung eines und deſſelben Inſtruments gedient zu haben ſcheint.

Ein Bildniß eines Frauenzimmers von Paolo Veroneſe.

Pallast Massini.

Die mehresten Stücke welche Herr Dr. Volkmann[1]) als hier befindlich angiebt, sind verkauft. Ein großer Theil ist in die Villa Albani gekommen. Die Etruscischen Vasen hat der Cardinal Zelada gekauft.

Der Aesculap, eine Statue die hier noch steht, ist unbedeutend. Dagegen ist ein beträchtlicheres Stück:

Discobolus. † Ein Discobolus,[2]) eine Statue, in Lebensgröße, hinzugekommen. Diese ist 1781. gefunden.

Die Figur legt sich vorn über, streckt den rechten Arm hinten aus, um den Discus zu werfen, richtet den Blick des umgedrehten Kopfs nach diesem Discus, steht auf dem rechten Fuße mit gekrümmtem Knie, und streckt das linke Bein mit umgebogenen Zehen, gleichsam um sich dadurch einen Schwung zu geben, hinter sich zurück. Die linke Hand legt sie an das rechte Knie, wahrscheinlich um sich dadurch im Gleichgewichte zu erhalten.

Diese Stellung hat etwas Unnatürliches. Die Figur scheint außer dem Gleichgewichte zu seyn, und fallen zu müssen. Auch thun die unterwärts gebogenen

1) Historisch kritische Nachrichten über Italien, II. Th. S. 431. Edit. von 1777.

2) Fea liefert in seiner Italienischen Uebersetzung der G. d. K. Tav. II. eine Zeichnung dieser Figur. T. II. p. 211. u. A. giebt er auch davon eine Beschreibung. Er findet eine so große Aehnlichkeit zwischen ihr, und derjenigen, die uns Lucian von einer ähnlichen des Myrons aufbewahret hat, daß er die unsrige für eine Copie von jener halten möchte.

nen Zehen des linken Fußes dem Auge wehe; um so mehr, als sie an den Block befestigt sind, und der Körper darauf zu ruhen scheint.[3]) Ich stelle mir vor, der Künstler hat die Idee gehabt, der Beschauer solle den Fuß als im Freien schwebend betrachten: dann ließe sich die Krümmung der Zehen als eine Folge der heftigen Anstrengung leicht entschuldigen. Allein aus Furcht, das Bein möchte alsdann nicht Halt genung haben, hat er die Zehen in den Marmorblock gefugt, und wahrscheinlich haben wir auch nur diesem Umstande dessen Erhaltung zu verdanken. Der Künstler scheint überhaupt besondere Sorge für die Conservation seines Werks getragen zu haben. Ein Stück Marmor hielt den aufgehobenen Arm an den Körper fest, als die Statue gefunden wurde. Weil man aber fand, daß es dem Ganzen schadete, ward es abgenommen. Es ist weiter nichts an der Figur ergänzt, als das rechte Bein vom Knie an bis auf die Knöchel, und einige Finger. Der Leib ist der schönste Theil an dieser Figur, doch hat auch der Kopf viel Verdienst. Das linke Bein mit dem Knie, auch ein Theil des Halses sind nicht ganz ausgearbeitet. Der Marmor ist von der schönsten Art. Vielleicht ist der Arm, mit dem der Discus geworfen wird, etwas verzeichnet.

Unter den Gemählden in diesem Pallaste habe ich nichts besonders gefunden, als einen heiligen Matthäus in der Wechselbank von Guercino.

3) Fea gesteht das Unnatürliche dieser Stellung am angeführten Orte ein; glaubt aber, daß sich von einem so großen Meister wie Myron, nicht anders vermuthen lasse, als daß sie nach der Natur genommen sey.

Pallaſt Albani.

Die Bildhauerwerke die hier ehemals ſtanden, ſind nach der Villa gebracht. Doch findet ſich noch im Hofe ein coloſſaliſcher Fuß mit einem Schuh, der des Coſtume wegen zu bemerken iſt.

Folgendes ſind die Gemählde, die mir Aufmerkſamkeit zu verdienen geſchienen haben.

Eine Verlobung der heiligen Catharina von Siena, von Pietro da Cortona.

Zwei Studien von Andrea Sacchi zu dem Gemählde dieſes Meiſters: dem heil. Remualdus.

Maria ſtehend; der Chriſt als Kind umarmt den heiligen Johannes. Eine Copie nach dem berühmten Bilde aus Raphaels erſter Manier im Palais Royal zu Paris, deſſen Wiederholung man auch zu Capo di Monte bei Neapel findet.

Judith mit dem Kopfe des Holofernes, von Carravaggio.

Eine Maria mit dem Kinde von Carlo Maratti.

Der heilige Januarius, der ſeine Hand von einem Geiſtlichen küſſen läßt, ein ſehr mittelmäßiges Bild von Solimene.

Jacob mit der Leiter im Traum von Feti. Die Leiter iſt ſehr dunſtig, wie eine Erſcheinung gemahlt. Dem ohngeachtet bleibt die Darſtellung eines Traums in Gegenwart des Schlafenden mit geſchloſſenen Augen immer eine Abſurdität.

† Eine

† Eine Copie im Kleinen nach der Transfiguration Raphaels, mit großem Fleiße, und wahrſcheinlich von einem Niederländer verfertigt.

† Eine ſehr ſchöne Landſchaft im hellen Ton von Salvator Roſa.

† Ein van der Werf. Der einzige ſeiner Art in Rom.

† Eine heilige Familie von Pietro Perruggino, ſonderbar componirt, aber für den Meiſter außerordentlich richtig in der Zeichnung.

Pallaſt Spada.

An der Erde.

Mehrere, aber wenig beträchtliche Statuen. Inzwiſchen erinnere ich mich der Figur eines Philoſophen, welche werth ſchien, der Stellung wegen ausgezeichnet zu werden. Die Ausführung war trocken.

† Acht Basreliefs. Sie ſtellen Sujets aus der Mythologie vor. Z. B. Paris als Hirte die Kühe hütend: Perſeus und ſein Pferd: Paſiphae und Dädalus: Meleager ꝛc. Der übrigen Sujets erinnere ich mich nicht mehr. Sie ſind in einem guten Stile gezeichnet, und von beſorgterer Arbeit als diejenigen, ſo man an den gewöhnlichen Sarcophagen antrifft.

Lange hatten dieſe Basreliefs zum ſteinernen Fußboden in den Gewölbern einer Kirche gedient. Zum Glück hatte die Seite mit den erhoben gearbeiteten Figuren unten gelegen, und dadurch waren dieſe unbeſchädigt geblieben.

Im Vorzimmer.

Die Statue Pompejus des Großen.

† Die Bildſäule Pompejus des Großen, coloſſal. Man glaubt es ſey diejenige, zu deren Füßen der größte der Sterblichen, Cäſar ermordet worden. Ein heiliger Schauer hat mich bei dem Gedanken mehr als bei dem Anblick dieſer Statue ergriffen, denn ich habe in den Formen die Idee von

Schön-

Schönheit vermißt, welche die Geſchichte dieſem Helden beilegt, und dagegen einen Ausdruck von Feſtigkeit des Charakters in der Mine gefunden, welche ſie ihm ableugnet. Auch ſcheint mir das nackte Coſtume für den Römer nicht zu paſſen.

Inzwiſchen Männer, deren Urtheil meine ganze Achtung verdient, haben mich verſichert, bei der Vergleichung des Gypsabguſſes des Kopfes mit dem Bruſtbilde auf der Medaille viele Aehnlichkeit zwiſchen beiden gefunden zu haben.

Iſt es wahr, daß die Statue bei der Cancellaria auf dem Platze des ehemaligen Rathhauſes des Pompejus gefunden ſey, ſo würde dieſer Umſtand die Angabe des Nahmens beſtätigen. Man ſetzt hinzu, der Leib der Figur habe in dem Keller des einen, der Kopf aber in dem Keller des andern Bürgers gelegen; die Scheidewand beider Häuſer habe darüber geſtanden. Wem gehörte das Eigenthum? Der eine Nachbar verlangte es, weil der Kopf als der vornehmſte Theil auf ſeinem Grund und Boden gelegen hätte. Der andere behauptete, der größte und nicht der vorzüglichſte Theil entſcheide, und dieſer, als der Rumpf, wäre auf ſeiner Beſitzung gefunden. Die Sache kam vor Gericht, und der Richter that einen Ausſpruch, der ſeiner Kunſtliebhaberei ſo wenig Ehre machte, als ſeiner Jurisprudenz. Die Statue, erkannte er, ſoll getheilt werden; den Kopf, der herabgeſchlagen werden muß, nehme der Eigenthümer des Bodens hin wo er lag, den Rumpf der andere. Der Pabſt Julius der Dritte hinderte die Ausführung dieſes ſonderbaren Erkenntniſſes durch ſeine Freigebigkeit. Er kaufte die Statue für 150 Ducaten, und ſchenkte

sie dem Cardinal Capo di Ferro. Wie es mit der Theilung des zahlbaren Werthes dieses Kopfs und dieses Rumpfs gehalten sey; davon sagt uns die Nachricht nichts.

Die Statue ist gut, aber zu den vorzüglichen gehört sie nicht. Man wirft der Ausführung mit Recht einige Härte vor. Die Arme sind modern.

* * *

In einem Zimmer zur Seite.

Eine Frise al Fresco. Man legt sie dem Perrino del Vaga bei. Ich glaube, sie ist von einem der Zuccheri; so bezeichnen den Meister die schlechte Anordnung, die faden Gesichtsbildungen, und die verzerrten Extremitäten. Hin und wieder zeigt sich eine gute Partie.

* * *

In einem andern Zimmer.

Lucretia, wahrscheinlich nur eine Copie nach Guido.

Judith im Dankgebet von Guido Reni.

† Judith stützt sich auf ihr Schwerdt mit der einen Hand, mit der andern hält sie das abgehauene Haupt des Holofernes: Ihre Augen gen Himmel gerichtet verkündigen die Dankempfindung ihres Herzens: von Guido. Wie weise ist der Zeitpunkt der interessantesten Darstellung aus dieser Begebenheit herausgehoben! Wie edel der Ausdruck in Mine und Stellung! Wie bedeutend, wie vollständig die Handlung in dieser einzelnen Figur! Mit welcher Sorge für unser Vergnügen das Widrige des Anblicks eines abgehauenen und

blutigen Kopfs im Schatten gehalten! Wirklich dieses Bild ist ein Muster für jeden angehenden Künstler, wie man aus einer jeden Begebenheit nur das zur Darstellung herausheben solle, was der Anschauer am liebsten dargestellt zu sehen wünscht. Ist in der ganzen Folge von Situationen, welche die Geschichte des Holofernes der sichtbaren Darstellung darbietet, eine einzige, die uns mehr interessiren kann, als diejenige, in der sich Judith nach dem Tode des Holofernes befand? Ich rede von dem Mahler. Dem Dichter kann vielleicht das zweifelhafte Ansehen einer empfindungsvollen Seele in dem Augenblicke vor einer Handlung, die nur die Nothwendigkeit entschuldigt: der Ermordung des Feindes im Schlafe, noch interessanter seyn. Aber kaum weiß ich, ob die Aeußerung dieser Empfindung durch eine stillstehende Pantomime deutlich genug werden dürfte.

Und wie hat der Mahler die Verfechterin ihres Vaterlandes und ihrer Unschuld, mit dem ganzen Gefühle der Rechtmäßigkeit ihrer That, der Zuversicht und des Dankes ergriffen, den das schwache Werkzeug der Leitung einer höheren Gewalt bei einer so muthigen That schuldig zu seyn glaubte.

Die Zeichnung ist vortrefflich, vorzüglich an dem Arme und der Hand, die das Schwerdt halten. Durch das schön geworfene Gewand zeichnet sich der Körper einer Heldin hin. Die Farbe ist nachgeschwärzt, aber sie muß sehr kräftig gewesen seyn. Kurz! dies Bild ist eins der schönsten von Guido, und mir das liebste in dieser Gallerie. Schade! daß es beim Reinigen gelitten hat.

Eine Heimſuchung Mariä. Wenn das Bild, wie man ſagt, von Andrea del Sarto iſt, ſo iſt es aus ſeiner erſten Manier, und keines ſeiner ſchönſten.

St. Anna lehrt die heilige Jungfrau ſpinnen. Wahrſcheinlich von Carravaggio. Der Ausdruck iſt ſo wahr als möglich, aber unedel. Beide Figuren ſind aus der unterſten Claſſe des Pöbels hervorgeſucht, und die Tracht iſt dieſem Stande angemeſſen. Die Verkürzung des Arms der heiligen Jungfrau iſt dem Mahler nicht wohl gelungen.

Die Gefangennehmung des Heilandes von Gerhard Honthorſt.

Die Entführung der Helena. Eine Copie nach dem Originalgemählde von Guido Reni im Pallaſt Toulouſe zu Paris.

Einige Gemählde von Seuter, einem teutſchen Künſtler, von dem man in ſeinem Vaterlande mehr Aufhebens macht, als nach dieſen Werken zu urtheilen, der Mühe werth iſt.

Der Tod der Dido von Guercino.

† Der Tod der Dido von Guercino. Dido fällt in ihr Schwerdt vor einer großen Verſammlung des Volks. Dies iſt der Augenblick, den der Mahler aus einer Begebenheit herausgehoben hat, deren Darſtellung beim Virgil kein gefühlvolles Herz je ohne Thränen geleſen hat.

Ob der Mahler nicht hätte intereſſanter wählen können, ob die Situation, in welcher Dido mit verwirrtem Blicke das Licht des Tages aufſucht, es findet und tief aufſeufzet; in welcher ihre Schweſter über die Sterbende jammert, und das Volk die Empfindungen der Neugier, des Erſtaunens, des Antheils

in

in verſchiedenen Modificationen zu erkennen giebt: ob, ſage ich, eine ſolche Situation nicht eben ſo ſehr einer vollſtändigen Erklärung durch den bloßen Anblick, und einer viel größeren Abwechſelung im Ausdrucke der Affekte fähig geweſen wäre, mag ich hier nicht entſcheiden.

Das was wir ſehen, hat zu weſentliche Fehler, um zu bedauern, daß das, was wir zu ſehen wünſchten, in dieſe Hand zur Ausführung nicht gekommen ſey.

Eine Menge von Figuren füllet die Fläche: aber keine einzige nimmt wahren Antheil an der Haupthandlung. Sie ſtehen da — weil ſie da ſtehen, und noch dazu ohne leicht zu überſehende Ordnung: Die Perſpektiv iſt gar nicht beobachtet.

Dido liegt in einer unnatürlichen Stellung. Das Schwerdt ohne Ende, deſſen Spitze eine Elle jenſeits des Rückens herausragt, muß den ernſthafteſten Beſchauer zum Lachen bringen. Aber bewundernswürdig ſchön gemahlt ſind Kopf und Bruſt: Voll Ausdruck und Schönheit: Das Blut ſcheint den Wangen zu entfliehen. [1])

1) Man ſagt Guercino hätte dieſen Kopf und dieſe Bruſt noch einmal genutzt, um das Bruſtbild einer Magdalena zu mahlen, das denn außerordentlich ſchön gerathen ſey. Ich will es glauben, und ich habe mir oft gewünſcht, dieſe Partie aus dem großen Bilde wegſchneiden zu können. Jenes Bild der Magdalena ſoll ehemals im Pallaſt Mattei befindlich geweſen ſeyn, aber ſeitdem die Brüder ſich in die Gemählde ſammlung getheilt haben, weiß man nicht, wo es hingekommen iſt.

Das Gewand ist aus der Trödelbude genommen, so wie die Kleidung der übrigen Figuren. Ans Costume darf man nicht denken. Man sieht Männer in spanischer Tracht.

Das Bild hat so sehr gelitten, daß man über die Farbe des Ganzen nicht mit Zuverläßigkeit urtheilen kann. Viele behaupten, dies Gemählde sey nur die Copie eines nach Frankreich verkauften Originals. Allein das unsrige trägt zu viel Merkmale der Originalität an sich, um dieser Vermuthung Platz zu geben. [2])

Das Bildniß des Pabsts Paul des Dritten aus dem Hause Farnese. [3]) Eine Copie des Originals von Tizian zu Capo di Monte.

Das Opfer der Iphigenia von Testa. Mittelmäßig.

Die Vestalinnen mit dem heiligen Feuer von Ciroferri, eine mittelmäßige Skizze.

† Das Bildniß des Cardinals Spada von Guido. Die Hände sind vorzüglich schön. [4])

Der Aufruhr des Masaniello: von M. A. dem Schlachtenmahler oder Cerquozzi.

Einer

2) Man vergleiche Richardson Description des plus fameux tabl. etc. p. 319. et suivantes.

3) Herr Dr. Volkmann Historisch kritische Nachrichten, II. Theil. S. 459. legt dies Werk dem Vasari bei. Mich dünkt ohne Grund. Titi descrizione di Roma, stimmt ihm darunter bei.

4) Richardson Description des plus fameux tabl. etc. p. 318. giebt eine sehr detaillirte Beschreibung von diesem Portrait.

* * *

Einer ſehr artigen Erfindung des Boromini kann man noch einen Blick ſchenken, ehe man dieſen Pallaſt verläßt.

Es hat nämlich dieſer Meiſter in dem innern Hofe einen Säulengang gebauet, deſſen äußerſte Colonnen nach den Regeln der Perſpektiv an Höhe und Dicke wirklich abnehmen, und daher das Auge verführen, die Verkürzung einer weiten Entfernung zuzuſchreiben, obgleich an ſich die Säulen ziemlich gedrängt ſtehen. Vielleicht ließe ſich dieſer Kunſtgriff anderwärts mit Nutzen wiederholen, aber wohlgemerkt: Der Zuſchauer muß nur einen Standpunkt in einiger Entfernung von der erſten Säule wählen können.

Villa Mattei.

Das meiſte iſt daraus verkauft. Man trifft noch in dem Hauſe an:

Eine Statue Antonins des Frommen, im Panzer und Mantel. Der Kopf iſt voller Charakter.

Einen Kopf eines Alexanders mit dem Helme.

Einige bekleidete Figuren.

Eine ſchlechte Iſis.

Einen Septimius Severus.

Einige ſchlechte Fragmente.

Ein Paar gefangene Könige. Kopf und Hände von ſchwarzem Marmor: Gewand von Pavonazzo.

Schöner coloſſaliſcher Kopf des Auguſtus.

Im Garten iſt das einzige Merkwürdige, † der ſchöne coloſſaliſche Kopf des Auguſtus von weißem Marmor.

Villa Giustiniani.

Die Urne mit dem Bacchanale, die hier ehemals befindlich war, ist nach dem Pallaste in der Stadt gebracht.

Eine andere Urne mit dem Opfer der Iphigenia ist nach Engelland verkauft.

Im Hause steht eine schön bekleidete Figur einer Minerva, an der aber alle Extremitäten neu sind.

Das übrige was sich hier an Statuen, Basreliefs und Urnen findet, ist von keinem Belange, und meistens sehr restaurirt.

Villa Casali.

Beim Hereintreten bemerkt man:

Antinous als Bacchus.

† Die Statue eines Antinous als Bacchus mit Weinreben bekränzt. Der Kopf wird von vielen für den schönsten unter denen gehalten, die sich von diesem Günstlinge Hadrians erhalten haben. Wenigstens kann man ihn den Köpfen in den Villen Mondragone und Albani an die Seite setzen. Das übrige der Statue ist mittelmäßig.

Ceres. Sie hat diesen Nahmen nur den Ergänzungen zu danken. Ihr Gewand kann in Rücksicht auf den Gedanken des Wurfs nicht zum Modell dienen, aber es ist ein Modell von fleißiger Ausarbeitung.

Diese Figur steht auf einer Begräbnißurne von besonderer Form. Das daran befindliche Basrelief stellet in sehr kleinen Figuren eine Stadt vor, die vor einem Kaiser kniet, dem eine Victoria eine Krone aufsetzt.

Das Brustbild der Julia Mesa des Heliogabalus Großmutter. Man sieht noch um den Kopf die Löcher der Stralen, womit dasselbe als Zeichen ihrer Vergötterung umgeben gewesen ist.

Kopf einer schönen Muse, den man auf eine moderne Büste gesetzt hat.

Eine kleine Statue einer Victoria.

Ein alter Faun der Wildpret trägt, an dem aber Kopf, Arm und Füße neu sind. Der Rumpf ist gut.

Eine

Eine Venus, die das von den Hüften gleitende Gewand aufhält, oder eine sogenannte Venus Victrix, mittelmäßig und stark restaurirt. Wahrscheinlich ist dieses die Schaamhaftigkeit, von der Herr Dr. Volkmann redet. [1])

† Mercur, an dem Kopf, Arme und Füße neu sind. Der Körper, der schön ist, kömmt mit dem Mercur im Pallast Farnese überein: und folglich auch mit dem sogenannten Antinous im Belvedere.

† Ein kleiner Bacchus mit einem Satyr. Der Gedanke ist artig.

Eine Büste eines jungen Mannes, der ein Nero zu seyn scheinet. Die Drapperie ist von Africanischem Marmor.

Am Ende einer Allee im Garten stehet auf einem Sarcophag eine schöne Meta Circi.

1) Historisch kritische Nachrichten von Italien, S. 192. Edition von 1777.

Pallast Caligula.

Tuscia von Maratti.

†Man zeigt in diesem Pallaste eines der besten Gemählde des Carlo Maratti: Tuscia oder die Vestalin, die zum Beweise ihrer Unschuld Wasser in einem Siebe trägt. Eine halbe Figur von lieblicher aber unbedeutender Gesichtsbildung. Die Färbung ist angenehm, auch herrscht ein sehr harmonischer Ton in dem Ganzen, und vorzüglich in dem weißen Gewande. An diesen Vorzügen erkennt man den Schüler des Andrea Sacchi wieder.

Von Caspar Poussin findet man hier ein paar Landschaften, die aber unbedeutend sind; hingegen sieht man eben daselbst:

Drei Landschaften von Schwanefeld, ganz im Stile des Claude le Lorrain. Nur fällt der Ton zu sehr ins bräunlich Grüne.

Zwei Marinen in der Manier des Salvator Rosa.

Eine heilige Familie aus Tizians erster Manier.

Zwei Gemählde von Ciroferri.

Einige Landschaften von Orizonte, und

Eine der besten Sammlungen von Gemählden niederländischer Meister in Rom.

Villa Farneſe
oder Orti Farneſiani. [1]

Beim Eintritt durch das große Thor, welches zu dieſen Gärten führet, trifft man in einer Art von Schuppen die Materialien zu einem Triumphbogen an, der von dem Hauſe Farneſe jedesmal errichtet wird, wenn ein neuer Pabſt Poſſeſſion vom Lateran nimmt.

Hier ſteht † der berühmte Torſo eines jungen Helden, von dem Winkelmann mit Recht viel Gutes ſagt. Die Umriſſe ſind äußerſt fließend, und die Arbeit iſt ſehr beſorgt.

Weiterhin unter den Terraſſen trifft man mehrere mittelmäßige Statuen an, die aus dem Coloſſeo hieher gebracht ſeyn ſollen.

Auf der erſten Terraſſe findet man einen Porticus mit Arcaden und einer Grotte. Hier ſtehen wieder mehrere Statuen: Eine ſitzende Frauensperſon, zwei gefangene Barbaren auf halben Leib, an denen Köpfe und Hände neu ſind, und einige andere meiſtens unbeträchtliche Figuren: imgleichen einige Büſten. Das Vorzüglichſte, was hier ehemals ſtand, iſt nach Neapel gegangen, unter andern auch die ſchöne Statue der Agrippina.

Auf

1) In der Beſchreibung, die Herr Dr. Volkmann in ſeinen Hiſtoriſch kritiſchen Nachrichten über Italien, II. Theil. S. 617. Edit. von 1777. geliefert hat, herrſcht große Unordnung. Man hat ſie hier in Rückſicht auf die Kunſtwerke zu verbeſſern geſucht.

Auf der Terraſſe darüber: Ein Caſino mit einer Grotte: Zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren von Baſalt. Der Tracht nach zu urtheilen, iſt die eine, eine Iſis. Köpfe und Hände ſind an beiden von weißem Marmor. Sollten dieſe Theile auch antik ſeyn, woran ich jedoch zweifle, ſo haben ſie urſprünglich dieſen Figuren nicht gehört. Sie bezeichnen jetzt die Figur einer Juno. Die Drapperie der Iſis iſt ſchön.

† Zwei gefangene Barbaren mit phrygiſcher Mütze als Caryatiden, von Baſalt; ſchön. 2)

In dem Küchengarten weiterhin ſollen die Bäder des Auguſts und der Livia liegen. Ich habe nur drei Säle finden können: Das übrige iſt wieder zugeworfen. In dieſen erkannte man mit Mühe einige Verzierungen von Gold und andern Farben, und ein Paar ſchlechterhaltene Gemählde. Dagegen fand man viele Spuren von ſolchen, die ausgehoben worden, um ſie nach Neapel zu bringen, und dort zwei Zimmer damit zu verzieren.

2) Herr Dr. Volkmann am angeführten Orte, S. 618. führt eine Venus Callypiga an. Sie ſteht nicht hier, ſondern in dem kleinern Farneſiſchen Pallaſt, der Farneſina.

Winkelmann G. d. K. S. 653. in der Note, ſpricht von einer unbekleideten Figur etwas unter Lebensgröße, die ſich ein Band um die Stirn bindet, welches als etwas ſeltenes ſich nebſt der Hand die das Band faßt, erhalten habe. Er hält ſie für eine Copie des Diadumenus des Polyclets. Sie iſt hier nicht mehr zu finden.

Pallast Nicolini.

Im Hofe steht in einem Verschlage über einer Fontaine, eine Gruppe des Mars und der Venus, in einer etwas freien Stellung. Sie soll von Moschino, oder Francesco Mosca, einem Sohne des Simone Mosca seyn. Die Zeichnung ist ganz im Florentinischen Geschmack, und die Ausarbeitung zu wenig besorgt. Es fehlt nicht ganz an Ausdruck, aber es ist doch nicht derjenige, den man wünschen sollte, der Grazie und der Wärme, die der Vorwurf zu erfordern scheint.

Villa Spada.

Diese Villa ist zuletzt von einem Franzosen besessen worden, der sie wieder an den kaiserlichen Agenten, dessen Nahmen mir entfallen ist, verkauft hat.

Der Franzose hat stark darin graben lassen, und bald so viel Antiken gefunden als nöthig war, ihm das Kaufgeld zu ersetzen, und ein ansehnliches Capital vor sich zu bringen.

In diesen Excavationen findet man große Gewölber, Säle, Zimmer, die ehemals mit Marmor und Mahlereien bekleidet gewesen sind; aber alles dies ist über die Seite geschafft.

In dem Gebäude findet man mehrere nackte Figuren von Nymphen und andern Göttinnen. Sie sind aus der Schule Raphaels, und Marc Antonio hat mehrere derselben in Kupfer gestochen.

Am Plafond sieht man zwei Gemählde im Stil antiker Basreliefs, gleichfalls von Raphaels Schülern, wahrscheinlich nach dessen Zeichnungen ausgeführt. Das eine schien mir den Hercules mit der Alceste vorzustellen; das andere habe ich nicht entziffern können.

Ein anderes Zimmer war als Grotte, man sagt, nach Raphaels Angabe decorirt.

Noch ein anderes ist von den Zuccheri vermahlt.

Pallaſt Santa Croce.

Im Hofe.

Einige moderne Frieſen, welche Meerungeheuer vorſtellen.

Gegen über.

Einige Basreliefs, welche von antiken Sarcophagen genommen zu ſeyn ſcheinen, und Opferhandlungen vorſtellen. Sie ſind nicht beträchtlich.

* * *

In dem Vorzimmer.

Einige Statuen; mittelmäßig.

* * *

Im erſten Zimmer.

Ein Kind mit einer Gans, von angenehmen Charakter.

* * *

Im zweiten.

Ein Kind von Bronze, aus der Schule des Fiamingo.

* * *

Im dritten.

† Hiob auf dem Miſthaufen, umgeben von ſeinen Freunden, die ihm Vorwürfe machen: von Salvator Roſa, und eines ſeiner beſten Stücke. Die Figuren ſind in Lebensgröße. Der Ausdruck Hiob von Salvator Roſa.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

gränzt an Carricatur. Die Farben sind sehr kräftig aufgetragen.

Eine Zeichnung von Giuseppe d'Arpino. Sie stellt eine Schlacht vor, und hat Verdienst.

St. Sebastian von Guercino.

† St. Sebastian von Guercino. Die Gesichtsbildung ist von gewählter Natur, und die Zeichnung im Ganzen wahr. Was man aber vorzüglich bewundern muß, ist die Rundung dieser Figur, vorzüglich in den Lenden und Beinen. Gewiß! dies Bild gehört zu den schönsten, die aus dem Pinsel des Meisters gekommen sind. Die Farbe ist aus seiner besten Zeit.

Herodias empfängt den Kopf Johannes des Täufers aus den Händen des Henkers, von Guido.

Eine heilige Familie. Man sagt aus der ersten Manier Raphaels. Aber Raphael mahlte nicht so gut zur Zeit als er schon besser zeichnete. Wahrscheinlicher ist dies Bild von einem andern Schüler des Perrugino.

Der heilige Hieronymus von Guercino, halbe Figur. Der Ton zu braunroth.

† Derselbe Heilige auf den Knien liegend, indem er einen Brief zusiegelt: gleichfalls von Guercino. Sehr brav.

Ein Homerskopf, aus der Schule des Caravaggio.

Einige Landschaften von Costanzi.

Andere von Heinrich von Lint, in Italien Studio genannt.

Eine

Eine kleine Galathea. Die Zusammensetzung ist allerliebst: Die Ausführung selbst wahrscheinlich Copie nach Albano.

Einige Landschaften von Pandolfino, Schüler des Bourguignone.

* * *

Im vierten Zimmer.

† Venus von Amorinen umgeben. Große Figuren von Albano. Dies Gemählde ist um so interessanter, weil es gegen die Gewohnheit des Meisters bei Figuren in Lebensgröße, richtig gezeichnet ist. Die Gesichtsbildung der Venus ist diejenige, die er gewöhnlich seinen Weibern giebt, aber sie hat hier nicht das Fade, was sie anderwärts so oft entstellt. Das Colorit ist äußerst angenehm.

Die Entführung der Europa von Guido.

Schöne Schlacht von Salvator Rosa.

* * *

Im großen Saale.

† Die Assumption der heiligen Jungfrau von Guido. Ein Hauptstück in dieser Gallerie. Die Figur der heiligen Jungfrau hat die edelste Stellung, und zeigt die sweltesten Formen durch ein vortrefflich geworfenes Gewand durch. Ihr Kopf ohne jene idealische Schönheit, die Guido in andern Gemählden zu erreichen wußte, hat jedoch einen erhabenen Ausdruck. Die Engel, die sie tragen, sind hübsch, aber unbedeutend. Das Colorit hat gelitten, aber es bleibt noch angenehm. Assumption der Maria von Guido.

Die vier Jahrszeiten von Albano.

† Die vier Jahrszeiten von Albano, gehören zu den artigsten und weitläuftigsten Compositionen, die dieser Meister im Kleinen ausgeführt hat. Es sind vier Ovale. Flora schläft, Amorinen pflücken Blumen: dies ist das Bild des Frühlings. Die Hitze treibt die Amorinen ins Bad, Bacchus feiert die geendigte Weinlese mit einem Triumph: so werden Sommer und Herbst bezeichnet. Der Winter, mir das liebste Bild unter den vieren, stellt die Vorübungen der losen Amorinen zu dem Unheil vor, das sie im kommenden Frühling anzurichten denken: Sie schmieden Pfeile, und schießen damit nach angenommenen Zielen. Herrliche Cabinetsstücke, die denen, die man zu Turin von diesem Meister sieht, völlig an die Seite gesetzt zu werden verdienen!

Ein Christuskopf von Guercino, sehr sorgsam gearbeitet.

* * *

In einigen Zimmern zur Seite trifft man mehrere Copien nach guten Gemählden an. Merkwürdig ist diejenige, die Giulio Romano nach Raphaels Madonna zu Loretto, verfertigt hat.

Pallaſt Bologneti al Corſo.

Der Pallaſt iſt vor nicht gar langer Zeit gebauet: und ſo viel ich weiß, ſind die darin befindlichen Kunſtwerke noch von keinem Reiſebeſchreiber angezeigt.

* * *

Erſtes Zimmer.

† Kopf eines Poeten mit Lorbeern bekränzt von Carravaggio, mit bewundernswürdiger Wahrheit gemahlt.

† Eine Hirtenanbetung von Baroccio: eines ſeiner angenehmſten Bilder. Die Idee iſt zum Theil aus einem ähnlichen Gemählde des Correggio zu Florenz entlehnt. Die heilige Jungfrau betet das Kind Jeſus in der Krippe an, und der heilige Joſeph öffnet die Thür, durch welche die Hirten hereintreten. Es iſt ein Reiz über dieſes Gemählde ausgegoſſen, der wider die Gewohnheit dieſes Meiſters nicht bis zur Affektation getrieben iſt.

† Das Bildniß des Annibale Carraccio von ihm ſelbſt gemahlt.

† Moſes wird als Kind dem Pharao vorgeſtellt, und läßt deſſen Krone fallen. Skizze von Guido, mit vortrefflichen Geſichtsbildungen und Gewändern. Aus der Behandlung der letzten läßt ſich vorzüglich viel lernen.

Bacchus tröſtet die verlaſſene Ariadne. Skizze zu dem Gemählde, welches Guido im Großen auf dem Capitole ausgeführt hat. Hier ſind mehr

Figuren. Frey hat ſeinen Kupferſtich nach dieſer Skizze verfertigt.

Schöne Madonna von Guido.

† Eine Madonna von Guido. Sie blicket gen Himmel mit dem Ausdruck des höchſten Zutrauens und der frömmſten Zärtlichkeit. Ihre Hände liegen kreuzweiſe auf ihrer Bruſt. Die Zeichnung iſt correkt, die Farbe von höchſt angenehmen Tone. Man kann nichts wahreres, edleres, ſchöneres ſehen.

Mehrere Gemählde von Carravaggio: Unter andern ein Chriſt, der im Tempel lehret.

* * *

† In der Capelle, ein Crucifix aus Bronze, in natürlicher Größe von Algardi. Der Chriſt, ohne von idealiſcher Schönheit zu ſeyn, iſt doch von gewählter Natur, und das Spiel der Muskeln mit großer Einſicht behandelt.

Pallaſt Altieri.

Auf der Treppe.

Sturz eines gefangenen Königs, von weißem Marmor.

* * *

In dem Vorzimmer.

Mehrere Statuen. Beinahe alle mittelmäßig. Ein Septimius Severus iſt darunter zu bemerken, weil ihn Winkelmann [1]) irrig für einen Peſcennius Niger hielt.

* * *

In der Wohnung des Prinzen.

Mehrere Büſten. Die merkwürdigſten ſind:

Ein Septimius Severus aus Bronze.

Marc Aurel, Antonin der Fromme, Hadrian.

† Ein Faun: Statue von weißem Marmor, die auf den Gütern des Prinzen gefunden iſt. Er hält eine Schale in der Hand. Der Kopf iſt von der äußerſten Wahrheit, und man kann überhaupt von dem ganzen Werke viel Gutes ſagen.

† Eine Lucrezia von Guido Reni, iſt das berühmteſte unter den Gemählden in dieſer Gallerie. Der Ausdruck iſt gut, und der Ton der Farbe kräftiger als gewöhnlich. Inzwiſchen wenn ich dem großen Rufe, den das Bild hat, unterſchreiben ſollte; ſo würde ich wünſchen, daß die Geſtalt edler, und vorzüglich die Hände mit mehrerer Feinheit gezeichnet wären. Lucrezia von Guido Reni.

1) Winkelmann, G. d. K. S. 860.

Das Bild einer Aebtiſſin von Engeln gehalten. Man nennt Bernini als den Meiſter.

Eine Carita Romana. Das Originalgemählde iſt beim Pallaſt Borgheſe angezeigt, und vom Guercino.

Ein Bethlehemitiſcher Kindermord von Pouſſin, hat ſehr gelitten.

Eine Grablegung Chriſti von Vandyck.

Eine Schlacht von Bourguignone.

† Eine Sibylla Cumana von Guercino, die viel Verdienſt hat.

† Einige kleine aber allerliebſte Landſchaften von Salvator Roſa.

* * *

In den Zimmern der Prinzeſſin.

Zwei ſchöne Landſchaften von Claude le Lorrain.

† Zwei Landſchaften von Claude le Lorrain, die zu den ſchönſten Werken dieſes Meiſters gehören. Die eine ſtellt die Landung des Aeneas in Italien, und die andere ein Opfer vor, das in dem Tempel der Sibylla zu Tivoli der Fortuna gebracht wird.

* * *

Den Plafond eines Saals hat Carlo Maratti gemahlt: eine große aber mittelmäßige Compoſition.

* * *

In einer großen Reihe von Zimmern in dem obern Theile des Hauſes finden ſich noch eine Menge Gemählde, die aber nicht beträchtlich genung ſind, um den Liebhaber darauf aufmerkſam zu machen. Herr Dr. Volkmann [2]) hat verſchiedene derſelben als Originale angeführt, die gewiß Copien ſind.

2) Hiſt. kritiſche Nachrichten über Italien, S. 503.

Pallast Chigi.

Untere Reihe von Zimmern.

Ein heiliger Antonius von Bacciccio.

† Zwei Gemählde von Pouſſin, welche Kinderſpiele vorſtellen. Sie ſind ein wenig zu voll von Figuren, übrigens aber von artiger Zuſammenſetzung.

Ein heiliger Franciscus.

Eine heilige Magdalena. Beide in der Manier des Guercino.

† Eine heilige Cäcilia, die ein Engel krönet. Eines der beſten Gemählde von Romanelli. Der Kopf der Heiligen würde eines Guido nicht unwerth ſeyn.

Ein heiliger Johannes unter andern Heiligen.

Noch eine Verſammlung von Heiligen.

Eine Himmelfahrt, drei Gemählde von Garofalo.

Eine liegende Frauensperſon. Amorinen laſſen Perlen auf ſie herabfallen, die ſich in einem ſchlüpfrigen Orte verlieren. Ein ziemlich mittelmäßiges Gemählde des Albano, welches in der Scuola Italiana unter dem Nahmen: Nereide, geſtochen iſt.

Eine heilige Familie. Wahrſcheinlich aus Tizians erſter Manier.

Ein Ecce Homo, ohne Grund dem L. da Vinci zugeſchrieben.

Ein Schutzengel von P. da Cortona.

Eine Geiſſelung von Guercino, kräftig an Färbung.

† Venus an der Toilette. Allerliebſte Compoſition von Albano.

Zwei gute Köpfe, aus der Venetianiſchen Schule.

† Mehrere Kinder mit ihren Schutzengeln, ein Bild voll des lieblichſten Ausdrucks, von Albano.

† Ein Satyr inſpirirt einen Poeten. Großes Gemählde von Salvator Roſa.

Eine Skizze zu einem Plafond, den Andrea Sacchi im Pallaſt Barberini ausgeführet hat.

* * *

Obere Reihe von Zimmern.

Eine Schlacht von S. Roſa.

† Amorinen, die einen ihrer Brüder tragen, allerliebſte Gruppe von Salimbeni, oder Vanni da Siena. Das Colorit iſt ſehr angenehm und warm. Die Geſichtsbildungen ſind reizend, aber die Zeichnung incorrekt.

Ein Gegenſtück zu dieſem Bilde ſtellt einen Amor vor, der den andern ſchlägt. Man legt es demſelben Meiſter bei, aber es macht ihm weniger Ehre.

Zwei ſehr verdorbene Landſchaften von Claude le Lorrain.

* * *

Im folgenden Zimmer.

Schöne Landſchaft von Salvator Roſa.

† Mercur ſchläfert den Argus ein, in der ſchönſten Landſchaft, die man von Salvator Roſa in Rom kennt.

Eine

Eine Lucrezia von Guido. Schwach.

Eine Madonna, die dem Kinde Roſen reicht, von Guercino.

Einige andere Gemählde, die man den beiden letztgenannten Meiſtern beilegt, ſcheinen verdächtig.

Ein heiliger Joſeph, dem von einem Engel befohlen wird, zu fliehen, und

Eine Ruhe auf der Flucht, von Mola.

† St. Peter und St. Paul, von demſelben. Gut.

† Eine ſchöne Landſchaft von Claude le Lorrain. Die Figuren darauf ſind von fremder Hand.

† Zwei Marinen von Claude le Lorrain, vortrefflich, aber die See zu grün.

Ein heiliger Johannes von Cignani.

Hymen verbrennt die Pfeile des Amors, der gebunden iſt, von Guido Reni.

Ein ſchlafender Amor, in der Geſtalt eines Jünglings. Man ſagt von Guido Reni. Aber man hat Mühe, es zu glauben.

* * *

In dem Zimmer der Zeichnungen hat Bacciccio die Fabel der Diana mit dem Endymion am Plafond gemahlt.[1])

1) Die übrigen von Herrn Dr. Volkmann, S. 339. angeführten Gemählde habe ich nicht gefunden, oder ihrer mir anſcheinenden Unbeträchtlichkeit wegen überſehen.

Pallaſt Pamfili
alla Piazza Navona.

Der Plafond von Pietro da Cortona iſt ein mittelmäßiges Werk, dem man die Eilfertigkeit anmerkt, mit der es verfertigt worden.

Der Ausdruck fehlt gänzlich, die Stellungen hingegen ſind übertrieben, und die Incorrektionen häufig. Inzwiſchen, die gewöhnlichen Vorzüge dieſes Meiſters, die angenehme Farbe und die äußerſt kecke Behandlung des Pinſels zeichnen auch dieſe ſeine Arbeit aus.

Die Staffeleigemählde von denen Herr Dr. Volkmann ſpricht, ſind nicht mehr hier.

Pallaſt der Cancellaria.

Hier hängen einige Cartons von Franceſchini, welche in der Kuppel von S. Peter in Moſaik gebracht ſind. Figuren in übertriebener Stellung ohne wahren Ausdruck.

Einige andere Säle ſind von Salviati, Vaſari und andern Meiſtern vermahlt. Die Mahlereien von Vaſari ſind der Inſchrift nach in hundert Tagen auf Befehl des Pabſtes verfertiget. Man könnte wünſchen, daß man dem Meiſter mehr Zeit gelaſſen hätte. Denn alles zeigt, daß die Natur nicht von ihm zu Rathe gezogen ſey, ſondern daß er ſein Werk aus der Erinnerung verfertiget habe.

Der

Der kleine Pallaſt Farneſe
oder die ſogenannte Farneſina.

Zimmer an der Erde.

Erſter Saal.

Der Plafond iſt nach Raphaels Zeichnungen unter ſeiner Aufſicht größtentheils von ſeinen Schülern ausgeführt. Er ſelbſt hat aber auch an verſchiedene Figuren ſelbſt Hand angelegt. Plafond von Raphael.

Dieſe Mahlereien beſtehen zum Theil aus zwei großen Gemählden, die als Tapeten oder Decken an das mittelſte Gewölbe angenagelt zu ſeyn ſcheinen, mithin nicht plafonniren. Rund herum ſind aber auch Gemählde von einer weniger weitläuftigen Compoſition angebracht, und jedes dieſer einzelnen Gemählde, ſo wie der Umfang des Plafonds überhaupt, iſt mit Kränzen von Laubwerk und Früchten umgeben. Das Ganze hat Bezug auf die Fabel der Pſyche.

Ich finde den Einfall, eine Decke oder jede andere ſehr weitläuftige Fläche mit Darſtellungen auszufüllen, welche aus einer Reihe von Begebenheiten hergenommen ſind, die unter ſich zu einer Geſchichte zuſammen hängen, ſehr glücklich. Die Verſtändigung über die hiſtoriſch beſtimmte Vorſtellung jedes einzelnen Gemählde wird dadurch erleichtert, und der Eindruck des Ganzen durch wechſelſeitige Hülfe verſtärkt. Allein ſo wie ich es an einem andern Orte getadelt Von mehreren Gemählden, deren verſchiedene Sujets aus einer Geſchichte hergenommen, und an einen Ort zuſammengeſtellet ſind, muß

jedes für ſich getadelt habe, daß man Vorſtellungen, die unter ſeinen eigenen vollſtändigen und beſtimmten Ausdruck haben.

ſich kein ſichtbares Ganze ausmachen, unabgetheilt in einem Gemählde, Gruppen gleich, vereiniget;[1]) ſo muß ich es auch mißbilligen, wenn die abgetheilten Gemählde, jedes für ſich, keine Werke der Art ausmachen, welche ohne das ſie vereinigende local-verhältniß, oder den nicht ſichtbaren Zuſammenhang, einen beſtimmten und vollſtändigen Ausdruck darbieten. Der Mahler darf auf die Erklärung eines Bildes durch die Aufſtellung neben mehreren, die aus einer Reihe von Begebenheiten genommen ſind, welche zuſammen eine Geſchichte, das Süjet zu einer Erzählung, zu einem Buche ausmachen, nicht als Grundlage, ſondern nur als Hülfsmittel der Verſtändigung rechnen. Das Auge muß den Ausdruck eines Gemähldes für ſich betrachtet, beſtimmt und vollſtändig finden; tritt die Erinnerung an die unſichtbare Bedeutung hinzu, ſo wird jene Auflöſung durch den bloßen Anblick an Deutlichkeit und Vollſtändigkeit gewinnen, nie aber wird die Erinnerung allein den Mangel derſelben erſetzen. Wo das Auge eine Abtheilung ſieht, da geht der innere Sinn aus dem Kreiſe ſeiner vorigen Vorſtellungen heraus, und bildet ſich einen neuen, der aus dem vorigen nur ſo viel Ideen in ſich aufnimmt, als zur Verſtärkung des Eindrucks nöthig iſt. Bei dem Gedichte iſt dies etwas anders. Arioſt, der in einem Geſange die Angelica beſchrieben hat, nennt ſie mir nur in dem folgenden, und rechnet darauf, daß mit dem Nahmen, der mein Erinnerungs- und Bildungsvermögen in Bewe-

1) S. den Pallaſt Barberini.

Bewegung ſetzt, die vorher beſchriebene Geſtalt in meiner Seele wieder reproduciret werde. Der Mahler aber, der in einem Gemählde die Angelica gemahlt hat, wie ſie den Medor von ſeinen Wunden heilt, muß im folgenden, wo ſie ihn umarmt, eben dieſe Angelica wieder mahlen, um ihr Bild in meiner Seele zu erwecken.

Kurz! Mehrere an einander gereihete, unter ſich aber abgetheilte Gemählde, müſſen jedes für ſich als Werk, beſtimmt und vollſtändig erklärbar ſeyn: warum aber dieſe verſchiedene Werke neben einander an einem Orte vorgeſtellet ſind; warum ſie zuſammen ein Werk ausmachen? das muß mir jene unſichtbare Vorſtellung erklären, daß die verſchiedenen ſichtbaren Situationen aus einer Reihe von Begebenheiten, aus einer Geſchichte genommen ſind.

Dann wird auch die hiſtoriſche Beſtimmung der an ſich aus der alltäglichen Erfahrung bekannten Vorfälle an Deutlichkeit gewinnen, und wir werden die allgemein natürlichen Affekte darum nicht weniger den Helden einer bekannten Geſchichte beilegen können.

* * *

Ich habe ſchon mehrere Male auf die Vermuthung zu führen geſucht, daß in Rückſicht auf Wahl des Ausdrucks, das heißt deſſen, was das Bild im Ganzen dem Beſchauer ſagen ſoll, die gewöhnliche Abtheilung verſchiedener Gattungen der Mahlerei in Bildniß, Landſchaft, Blumen, hiſtoriſche Mahlerei u. ſ. w. mir kein Genüge thue. Ich ſubſtituire ihr eine andere, die in Rückſicht auf die Wahl des Ausdrucks von wichtigern Folgen zu ſeyn ſcheint.

Alles

Der Autor wagt eine neue Beſtimmung verſchiedener Gattungen von Mahlereien. Er theilt die Gemählde, in Rückſicht auf Ausdruck im Ganzen, analogiſch ab, in beſchreibende und handelnde Darſtellung für das Auge: letztere wieder, in lyriſche und dramatiſche.

Alles gebildete Kunſtwerk welches Gegenſtand des Vergnügens iſt, theile ich ab, in beſchreibende und in handelnde Darſtellung für das Auge.

Die beſchreibende nenne ich darum ſo, weil man dabei analogiſch verfährt, als wollte man Jemanden im Geſpräch einen Begriff von einer Geſtalt beibringen. Das berühmte Bild der Angelica von Arioſt: di Perſona era tanto ben formata, quanto mai finger ſan Pittori induſtri etc. iſt eine Aufzählung der verſchiedenen Merkmale, wodurch ſich die Geſtalt dieſer Perſon von der Geſtalt anderer, ohne Rückſicht auf das was ſie gethan hat, unterſcheidet. Die bildenden Künſte haben nur hier den beſondern Vorzug, dieſe Merkmale durch eine gleichzeitige Beäugung zur ſinnlich ſichtbaren Vorſtellung zu bringen. Inzwiſchen, in allen Fällen, wo der Künſtler mir nur die Geſtalt ſichtbar ſinnlich hat erkennen laſſen wollen, nicht eine beſtimmte Thätigkeit der Geſtalt: da nenne ich das Bild, das die Abſicht hat, mir die Geſtalt in Ruhe zu liefern, analogiſch: ein beſchreibendes Bild. Charakter aber, Zeichen einer innern Kraft, die thätig ſeyn könnte an der äußeren Geſtalt, Phiſiognomie, gehört mit zu ihren Merkmalen, und macht einen Theil derſelben aus. Alſo, Landſchaft, Blumenſtück, Stilleben, Bildniß, wirkliches und idealiſirtes einer Menſchenart, (die Gottheit der Alten,) allegoriſch idealiſirte Eigenſchaft der Seele, (unſer neueres allegoriſches Abſtraktum,) Kurz! alle Geſtalt in Ruhe, wobei der Künſtler nicht den Begriff ihrer ſichtbaren Thätigkeit hat liefern wollen; — iſt beſchreibendes Bild.

Die

Die handelnde Darſtellung ſetzt hingegen immer den Begriff und die Erwartung einer innern wirklich thätigen Kraft zum Voraus, die ſich an der äußern Geſtalt durch merkliche Abweichung von ihrer Lage in Ruhe zeiget; und da dieſes ohne einen gewiſſen Grad von Affekt nicht geſchehen kann, ſo kann man ſich dieſe Gattung von Bildern, als Darſtellung des Affekts, jene als Darſtellung der ruhigen Geſtalt deutlicher denken.

Hier aber findet ſich wieder ein merkwürdiger Unterſchied zwiſchen dem einfachen Bilde des Affekts, und zwiſchen der zuſammengeſetzten Vorſtellung einer affektvollen Lage mehrerer Perſonen gegen einander.

Das einfache Bild des Affekts braucht mir die Veranlaſſung, die ihn rege macht, nicht zu ſagen, ſo bald dieſer nur einen Ausdruck motivirt, der ſich auf mehrere Situationen einer Art anwenden läßt: z. E. der Ausfall eines Menſchen, der ſich vertheidiget, im Borgheſiſchen Fechter: die reuige Zerknirſchung, in der Magdalena von Guido: der Ausdruck des Sterbens, im Ludoviſiſchen Fechter: die nachdenkende Schwermuth, in der Statue aus der Villa Mediciſ, die ich Elektra genannt habe. Alle dieſe Bilder ſind mir völlig verſtändlich, ob ich gleich nichts von der beſondern Lage concurrirender Umſtände weiß, welche die allgemein gewöhnliche Thätigkeit veranlaßt.

Ich verlange daher von dem Künſtler nichts als Treue in der Darſtellung der Aeußerung einer bewegten Seele am Körper: und man dürfte dieſe Art der bildenden Kunſt, in Rückſicht auf Ausdruck, mit der lyriſchen Poeſie vergleichen, in der der Dichter den Empfindungen ſeines Herzens Luft macht, und alle

diejenigen, die ſich ungefähr in gleicher Situation befinden, mit ihm denſelben Ganz der Gefühle zu gehen einladet. Man nehme an, daß der Poet ſich in eine fremde Lage verſetze, die ſo allgemein ſey, daß er ſo gut, wie jeder andere, ſie täglich theilen könnte; ſo wird die Vergleichung noch zutreffender. Z. E. das Lied eines Frölichen, Klagen eines Mißmüthigen ꝛc.

Die zweite Gattung der handelnden Bildnerei iſt die dramatiſche: ein Wort, welches ich dem unbeſtimmten der hiſtoriſchen, in ſo manchem Betracht vorziehen möchte. Dieſe giebt den handelnden Perſonen Abſichten, die ſie in Thätigkeit ſetzen, und erklärt den Grund, warum ſie thätig ſind, aus concurrirenden Umſtänden. Hier iſt völliges Drama: nur mit dem Unterſchiede, daß Knoten und Auflöſung mit einem Blicke erkannt werden.

Damit man aber nicht etwa glaube, als läge bei der ganzen Abtheilung in beſchreibende, lyriſch handelnde, und dramatiſch handelnde Darſtellung bloß ein witziger Einfall zum Grunde, ſo wende man nur einen Augenblick von Aufmerkſamkeit auf folgende Erfahrungen:

Drei Künſtler reiſen mit in Wachs boſſirten Figuren umher, um ſie dem Publico für Geld ſehen zu laſſen.

Der erſte, der in meiner Vaterſtadt ankömmt, kündigt den hochſeligen König von Preußen an, und wie auf dem Anſchlagzettel ſteht, ſehr natürlich nach dem Leben. Was wird man anders dabei denken, als, der Künſtler will eine ſichtbar ſinnliche Beſchreibung des großen Friedrich geben. Den großen Friedrich in dem Augenblicke der Schlacht, oder in

einer

einer andern affektvollen Thätigkeit zu ſehen, wird das Jemand erwarten? keinesweges! ſondern man will den Ausdruck individueller Fähigkeiten der Seele zum Handeln überhaupt, an den individuellen Formen des Körpers in Ruhe wahrnehmen.

Der zweite folgt nach: er kündigt einen Kopf an, der ſo natürlich weint, daß, wie der Anſchlagzettel wieder ſagt, es unmöglich ſey, ihn anzuſehen, ohne mitzuweinen. Kein Menſch wird hier daran denken, neben dem Ausdruck dieſer beſtimmten Thätigkeit der Seele, nun auch die Veranlaſſung dazu zu ſehen. Die denkt ſich jeder von ſelbſt hinzu: jeder macht ſich ſeine Expoſition, ſeine Erzählung. Es iſt die ſinnlich ſichtbare Beſchreibung des Ausdrucks einer beſtimmten Faſſung der Seele.

Zuletzt langt ein Künſtler mit einer Punſchgeſellſchaft an. Er annoncirt ſie als eine Menge Figuren, Prieſter, Parlamentsglieder u. ſ. w. mit allen Modificationen einer luſtigen Geſellſchaft, welche Punſch trinkt. Iſt es glaublich, daß wir unſere Erwartungen erfüllt halten würden, wenn uns der Künſtler nun den einzelnen Prieſter, das einzelne Parlamentsglied, den einzelnen Betrunkenen, den einzelnen Schlafenden an der Wand des Zimmers hin aufgeſtellt zeigen, und uns Tiſch und Punſch und Geſellſchaft hinzudenken laſſen wollte? Gewiß nicht! Wir wollen die völlige Vorſtellung des Auftrittes mit dem Grade der Illuſion haben, daß, wenn wir unvorbereitet die Thür des Verſammlungszimmers geöffnet, und aus Discretion ſogleich wieder zugeſchloſſen haben würden, der ganze Begriff, den uns der Künſtler durch ſeinen Anſchlagzettel hat geben

wollen, von selbst in unserer Seele hätte aufsteigen müssen.

* * *

Beurtheilung des Plafonds zur Bestätigung jener festgesetzten Grundsätze.

Aber wozu diese ganze Ausführung hier? Weil Raphael diese Regeln bei der Wahl seiner Sujets zum Theil beobachtet, zum Theil beleidiget hat, und wir bei der Vergleichung finden, wie sehr wir dabei gewonnen haben würden, wenn er sie durchaus beobachtet hätte.

Die beiden Mittelgemählde enthalten vollständige sichtbare pantomimische Auftritte. Ein Gastmahl, ein Gerichthalten oder lit de justice.

Die Ecken des Gemähldes an den Seiten verhinderten die Vorstellung von Compositionen, die zur Verständlichkeit einigen Umfang erfordern. Was hätte der Künstler thun sollen? Entweder wie der Wachsbossirer, der den König von Preußen herumführte, bloß beschreibende Bilder der Hauptakteurs liefern: der Venus, des Amors, der Psyche, ihrer Schwestern ꝛc. die uns durch Form und Individualität des Charakters würden interessirt haben; Oder, gleich dem Herumführer des weinenden Kopfs, diese Bilder bestimmter Personen in einer für sich erklärbaren affektvollen Situation zeigen: die traurige Psyche, den fliegenden Amor, die erzürnte Venus; oder am besten, solche dramatische Handlungen wählen, die durch die gemeinschaftliche Thätigkeit von zwei bis drei Personen völlig verständlich werden: z. E. Amor und Psyche, die sich umarmen, Psyche, die ihren Liebhaber schlafend betrachtet, Amor, der den Armen seiner Geliebten entfliehet u. s. w.

Eine

Eine detaillirte Beurtheilung der Gemählde ſelbſt wird den Grund dieſer Forderungen noch mehr ins Licht ſetzen.

Vierzehn fliegende Amorinen füllen die Winkel die das Gewölbe bildet. Sie tragen die Attribute verſchiedener Götter, welche der Macht der Liebe gehuldiget haben, als Siegeszeichen. Dieſe Figuren erfüllen den Anſpruch, den wir an die einzelne Darſtellung in Thätigkeit zu machen berechtigt ſind, vollkommen, durch den allgemein verſtändlichen Ausdruck des loſen Frohſinns und des Fliegens. Man kann die äußerſte Fruchtbarkeit der Einbildungskraft des Meiſters in den verſchiedenen Stellungen dieſer Amorinen, deren kein einziger dem andern ähnlich iſt, nicht genung bewundern. Ihre Köpfe ſind reizend. Inzwiſchen iſt die Natur des Alters nicht treu genung beobachtet. Die Köpfe ſind zu klein, die Körper zu ausgebildet, der Muskelnbau zu ſtark angedeutet.

Die größern Felder, an der Zahl zehn, nehmen Vorſtellungen einiger Begebenheiten aus der Fabel der Pſyche ein.

1) Venus zeigt ihrem Sohne ihre Nebenbuhlerin an Schönheit, und fordert ihn auf, ſie dadurch zu rächen, daß er ihr eine unzüchtige Liebe einflöße. Amor macht ſich dazu bereit, er zielt auf Pſyche mit dem Pfeile; allein man ſieht dieſen Gegenſtand nicht. Bei dieſer dramatiſchen Darſtellung fehlt die beſtimmte Veranlaſſung zur Thätigkeit. Das Gemählde würde ohne das Localverhältniß mit den übrigen Gemählden nicht verſtändlich ſeyn: Die Vorſtellung iſt alſo mangelhaft.

Einen ähnlichen Fehler kann man

† 2) dem Gemählde der drei Grazien vorwerfen, denen Amor ſeine Geliebte zeigt; Sie fehlt wieder. Die Grazien ſind vortrefflich zuſammen gruppirt, und in reizenden abwechſelnden Stellungen. Die Verſchiedenheit des Charakters iſt ſelbſt in den Tinten des Fleiſches treu beobachtet. Man bewundert vorzüglich den Rücken der einen Göttin, an dem man deutliche Spuren der eigenhändigen Behandlung des Meiſters erkennt.

Ueberhaupt wird dieſes Stück für das Beſte in der Gallerie gehalten. Annibale Carraccio hat es copirt. Inzwiſchen ſind die Formen der Weiber nicht von hoher Schönheit.

† 3) Venus beſchwert ſich gegen die Juno und die Ceres, daß ſie die Pſyche vor ihr verbergen. Der Ausdruck des zürnenden Vorwurfs in der Venus, und der Ablehnung deſſelben in den beiden andern Göttinnen iſt ſchön: Er iſt aber auch vollſtändig. Ich ſehe ein Frauenzimmer, das Vorwürfe macht, zwei andere, welche ſie ablehnen. Dies iſt dem Herzen genung, die Billigkeit des Ausdrucks zu prüfen. Ob die Vorwürfe gegründet ſind? Wer kennt nicht die Empfindlichkeit der Damen! Wer wird ſich auf ihre Streitigkeiten einlaſſen! Die Figur der Ceres verdient eine beſondere Aufmerkſamkeit. Annibale Carraccio hat gleichfalls dieſes Gemählde copirt.

4) Venus fährt durch die Lüfte in einem Wagen mit vier Tauben beſpannt, um beim Jupiter um die Strafe der Pſyche zu bitten. Die Begierde anzukommen, die ängſtliche Eile der

Göttin

Göttin iſt vortrefflich ausgedrückt, und allgemein durch ſich ſelbſt verſtändlich: das Süjet iſt dem Raum zur Darſtellung angemeſſen.

5) Venus beſchwert ſich beim Jupiter über das ihr angethane Unrecht. Venus hat ganz den Ausdruck eines Weibes, die gern ihrer Sache eine gute Wendung geben möchte, und Jupiter ſcheint ihre Beſchwerden mit einer Güte anzuhören, die gern durch die Aufmerkſamkeit auf die Klagen der Gekränkten beruhigen möchte. Auch dies Süjet iſt nach den vorher feſtgeſetzten Grundſätzen gut gewählt.

6) Mercur durchſtreicht die Lüfte, und kündigt unter dem Klange der Trompete demjenigen eine Belohnung an, der den Aufenthalt der Pſyche entdecken wird. Der Kopf des Mercurs ſtimmt mit der Schönheit des Körpers nicht überein. Man ſchiebt die Schuld auf die Ausbeſſerung. Gegen das Süjet läßt ſich nichts erinnern; ſo wenig als gegen folgendes:

7) Pſyche von Liebesgöttern unterſtützt, bringt aus der Hölle die Büchſe, welche zu öffnen ihr verboten war, und die das Recept zur Wiedererhaltung verlohren gegangener Schönheit enthielt. Dieſe Gruppe iſt ſchön gedacht. Der Kopf der Pſyche iſt ſehr reizend, aber die Stellung iſt ein wenig gezwungen.

8) Pſyche überreicht der Venus dieſe Büchſe. Pſyche hat einen vortrefflichen Ausdruck von beſcheidener Hingebung in ihr Schickſal, und eben ſo vortrefflich iſt der Ausdruck des Erſtaunens der Göttin, untermiſcht mit Aerger über die Erfüllung einer Aufgabe, an der ihre Feindin ſcheitern ſollte. Die beſchei-

dene Ueberreichung einer Gabe, die mißfällt, ist ein allgemein verständliches Sujet zur sichtbaren Darstellung.

† 9) **Amor bittet den Jupiter, den Qualen seiner Geliebten ein Ende zu machen.** Jupiter liebkoset den artigen Knaben mit ein wenig zu viel Innbrunst, um nicht schlüpfrige Nebenideen zu veranlassen. Dieser Vorwurf trifft aber nur die Art der Ausführung, nicht die Wahl des Sujets. Ein Alter, der einen Knaben liebkoset, ist ein gewöhnlicher Auftritt. Sind es nicht Jupiter und Amor, so sind es Vater und Sohn.

10) **Mercur führt Psyche zum Himmel.** Der Kopf der Psyche ist sehr schön, aber der Körper etwas schwerfällig, und eben diesen Vorwurf kann man auch dem Mercur machen, so schön er auch übrigens ist.

Eine wohlgefällige Anordnung der Stellungen, eine sehr richtige Zeichnung, sowohl des Nackenden als der Gewänder, ein unvergleichlicher Ausdruck, machen die allgemeinen Vorzüge dieser Gemählde aus: Aber eben so allgemein verdienen sie auch den Tadel zu stark angedeuteter Muskeln, vorzüglich in den weiblichen Körpern, und einer Färbung, die zu sehr ins Rothe und Schwarze fällt. Vielleicht kommen diese Fehler nicht auf die Rechnung Raphaels, sondern seiner Schüler, und derjenigen, die diese Gemählde ausgebessert haben.

Raphael, ein dramatisches Genie.

Ich gehe nun zu den größern Compositionen über, in denen ich unsern Raphael in aller seiner Größe finde. Raphael war zum dramatischen Mahler gebohren, das zeigen alle seine Werke. Ausdruck einer thätigen Seele, ist so sehr Hauptzug in

seinem

ſeinem Charakter, daß er ihn auch dahin gebracht hat, wo bloße ſichtbar ſinnliche Beſchreibung, Darſtellung einer ruhigen Seele, dem Süjet angemeſſener geweſen wäre.[1])

Das eine große Gemählde an der Mitte der Decke, und zwar rechter Hand vom Eingange in den Saal ab, zeigt die Götterverſammlung, vor denen Venus und ihr Sohn ihre Sache vertheidigen.

Dieſer Zeitpunkt iſt aus der Geſchichte der Pſyche ſehr glücklich herausgehoben, um einen beſtimmten, vollſtändigen und abwechſelnden Ausdruck zu motiviren. Ich will von dieſem und der Anordnung zuerſt reden.

Venus und Amor ſtehen am rechten Orte, um dem Beſchauer in die Augen zu fallen; Mit der Stellung zeigen ſie den gegenſeitigen Streit an, aber ihre Augen ſind wie billig auf den Präſidenten des Gerichts, auf Jupiter gerichtet. Dieſer ſitzt an dem einen Ende des Bildes als dem vornehmſten Platz der Scene in allen Gemählden, welche den Ort einer großen Verſammlung im Profil zeigen: Und dies dürfen wir bei keinem Gemählde Raphaels vergeſſen. Zu ſeiner Zeit waren die Regeln der Luft und Linienperſpektiv, der Haltung, noch nicht zu der Vollkommenheit gebracht als jetzt. Man nahm das Licht noch außerhalb dem Bilde, nicht in dem Bilde ſelbſt, überhaupt aber den Rahmen nicht als ein abgeſondertes Theater an. Man durfte alſo die Scene nicht ſo vorſtellen, als wenn man ſie von vorn zu ſähe, und nun die Figur, welche den vorzüglichſten Platz

1) Man vergleiche den erſten Theil, S. 145.

bei großen Versammlungen einnehmen sollte, welcher dem Eingange des Gebäudes immer gegenüber ist, in die Mitte des Bildes, die Umstehenden aber perspektivisch zu beiden Seiten hinsetzen: Denn dadurch würde die Hauptfigur zu sehr ins Dunkle gehalten seyn; Sondern man nahm an, der Beschauer stehe mitten auf dem Plane des Bildes, und sehe die handelnden Personen sich gegen über, die vornehmste Person oben, die niedrigste unterhalb, und das Ganze meistens im Profil. Diese Anmerkung scheint mir nicht überflüßig.

Jupiter also sitzt an dem einen Ende des Bildes, und zwar auf einem erhöheten Sitze von Wolken. Auf seiner einen Seite Juno, Pallas, Diana, auf der andern Neptun und Pluto.

Jupiter zeigt die prüfende ernste Mine der Unpartheilichkeit; aber diese sowohl als die Stellung würden sich mehr für einen irrdischen Richter als für den himmlischen schicken. Er lehnt sich auf den Ellnbogen, den er aufs Knie stützt. Neptun hat das Ansehen eines gutherzigen Murrkopfs, mit mehr lebhaftem als sicherem Gefühl für Recht und Unrecht; und dem Pluto dürfte man schon wagen, im Vertrauen auf die in sich gezogene schnellblickende Mine da, ein Sümmchen Gold bei Wegelang in die Hand zu drücken. Beiden Brüdern scheint die Venus nicht mißzubehagen, aber Pluto blickt sie nur verstohlen und von der Seite an. Dagegen sinkt die Schale bei den drei Göttinnen auf des Cupido Seite.

Mars ist ganz für die Venus; und Apollo, der Nicaneur, scheint mit dem Bacchus darüber zu scherzen. Das gute ehrliche Blut, der Hercules, ist

ziem-

ziemlich indifferent bei dem Ausgange der Sache, ſo ſcheinen es auch Vulkan und zwei Flußgötter, von denen der eine doch beinahe ungeduldig werden möchte, daß über das Hin- und Herſprechen ſeine Ambroſia verraucht. Vielleicht ſehe ich aber auch hier mehr, als der Mahler hat ſehen laſſen wollen, darum mag ich von dem Ausdruck in der Figur des Janus lieber ganz ſchweigen.

Zuletzt kommen noch zwei Figuren, welche ſich freilich nicht ganz in dieſen ſichtbaren Auftritt ſchicken. Es iſt Mercur, welcher der Pſyche die Schale der Unſterblichkeit reicht. Wird hier bereits, wie es ſcheint, das Urtheil vollſtreckt, über deſſen künftigen Inhalt man noch am obern Ende ſtreitet; ſo geht hier eine doppelte Handlung vor, und das Bild enthält eine fehlerhafte Zuſammenſtellung progreſſiver Momente.

Die Fabel hat den Mahler verführt, denn nach dieſer ließ Jupiter zu gleicher Zeit, als er die Verſammlung der Götter hielt, die Pſyche durch den Mercur in den Himmel bringen: aber man ſieht aus dieſem Beiſpiele aufs neue, wie wenig dem Künſtler mit der Autorität des Dichters gerathen iſt.[2])

Um die Knie der Pſyche windet ſich ein kleiner Amor, der lüſtern nach der Schale blickt.

Die

2) Einige glauben in der Figur der Pſyche eine Hebe zu ſehen. Aber dieſe Meinung wird dadurch widerlegt, daß der Künſtler den Ganymedes in dem folgenden Bilde ſchon Mundſchenkens Dienſte thun läßt.

Die Figuren sind nach Art eines Basreliefs angeordnet, und in dieser Voraussetzung gut.

Noch ein Wort von der Wahl der Formen und der Stellungen. Weder Venus noch Amor haben die idealische Schönheit, die man an ihnen erwarten sollte. Die drei Brüder, Jupiter, Neptun und Pluto stimmen in einem ähnelnden Familienzuge überein, der sich jedoch in jedem zu einem individuellen Charakter modificirt. Minerva hat einen Reiz, der sich nicht zu ihrem Charakter schickt. Die beiden Göttinnen neben ihr sind nicht schön. Mercur nebst der Psyche und dem Amor, der sich um ihre Knie windet, machen die schönste Gruppe auf dem Bilde aus. Am Hercules und an den Flußgöttern sind die Muskeln mit einer Stärke angedeutet, worin sie sich nur bei geschundenen Körpern denken lassen. Im Ganzen ist die Zeichnung mehr richtig als edel. Die Gewänder sind vortrefflich. Die Färbung fällt ins Rothe in den Lichtern, ins Schwarze in den Schatten. Maratti hat an diesem Gemählde vieles retouchirt.

† Das andere von diesen beiden Mittel-Gemählden stellet die Vermählung der Psyche und des Amor, oder vielmehr den Schmaus, den die Götter bei dieser Gelegenheit halten, vor. Die Ausführung soll von Fattore seyn.

Gedanke, Anordnung, Ausdruck, Stellungen, Zeichnung und Drapperie sind lauter ausgezeichnet schöne Theile in diesem Bilde. Amor und Psyche sitzen in der Mitte des Tisches, versunken im Entzücken, sich, nach so vielen überstandenen Gefahren, forthin ungestört dem Genuß der Liebe überlassen zu können.

können. Sie ſind nur mit ſich ſelbſt beſchäfftigt: Aber die fröliche Veranlaſſung des Feſtes ſetzt auch die übrigen Gäſte in muntere Stimmung. Jupiter ſcheint die Sorgen der Regierung beim ſüßen Nektar vergeſſen zu wollen: Ganymed reicht ihm kniend die volle Schale; ſein Weib ſucht ihn einzuladen, ſich mehr mit ihr zu beſchäfftigen. Neptun überläßt ſich der Umarmung der Amphytrite; Hercules koſet mit Hebe, und dieſe Gruppe iſt vorzüglich ſchön; Vulcan iſt Koch; Bacchus beſorgt den Wein: die lieblichen Horen ſtreuen Blumen aus; die Grazien ſalben das Haupt der Neuvermählten; Apollo führt ſpielend die Muſen an, und Venus, eine der ſchönſten Figuren des Bildes, Venus ſelbſt tanzt zu Ehren des feſtlichen Tages. Nur Pluto und ſein Weib ſcheinen an der allgemeinen Freude keinen Antheil zu nehmen.

Dieſes Gemählde, ſo wie alle übrigen in dieſer vorhin offenen Gallerie, waren dem Wind und Wetter beſtändig ausgeſetzet. Sie hatten ſehr gelitten, als Carlo Maratti es übernahm, ſie auszubeſſern. Vielleicht ward er dieſen herrlichen Kunſtwerken ein gefährlicherer Feind, als der Unbeſtand der Jahrszeiten. Der grelle blaue Grund, den er ihnen gab, zerſtört alle Haltung, ſo daß die Figuren wie ausgeſchnitten darauf geklebt ſcheinen.

* * *

Zweiter Saal zur Linken.

Nur das Gemählde der Galathea iſt dem Raphael beizulegen. Die übrigen Mahlereien ſind nicht von ihm, wie Herr Dr. Volkmann ganz irrig

Raphaels Galathea.

irrig behauptet,[3]) ſondern von Baldaſſero Peruzzi da Siena und von Sebaſtiano del Piombo.

† Die Galathea Raphaels iſt ſtehend abgebildet in einem Wagen beſpannt mit zwei Delphinen, deren Zügel ſie ſelbſt leitet. Zur Seite umarmt ein Triton eine Nereide, ein anderer Triton ſtößt in eine Meer-Trompete, und weiterhin ſitzt noch eine andere Nereide auf dem Rücken eines dritten Tritons. Amor führt den Wagen der Galathea, Amorinen ſchießen fliegend Pfeile herab. Die Anordnung iſt nicht zu loben, die Figuren ſind zu abgeriſſen von einander, und das Ganze thut wenig Wirkung. Dem Kopfe der Galathea ſieht man es an, daß vieles von der urſprünglichen Idee ihrer Schönheit, durch die Reiſe von dem Kopfe des Künſtlers ab in die Hand, verlohren gegangen iſt. Die Augen ſind zu klein, die Naſe iſt zu ſtark. Der Körper der Galathea bis an die Knie iſt ſchön, aber dies Knie iſt zu muskulös. Die Nereide die der Triton umarmt, iſt ſehr reizend, allein die Schenkel ſind wieder viel zu ſtark. Dieſer Triton ſelbſt ſcheint in der Mitte abgebrochen, und das Unterthail des Körpers kömmt mit der Bewegung der Arme, der Schultern nicht überein. Der Amor, der den Wagen führt, iſt ſchön gezeichnet. In dem Kopfe deſſelben erkennt man daſſelbe Modell wieder, nach welchem Raphael den Chriſt della Madonna della Seggia zu Florenz gemahlt hat. Die Amorinen in den Lüften haben ſehr reizende Stellungen. Dieſe Verſchiedenheit in der Güte gewiſſer Theile gegen

3) Hiſtoriſch kritiſche Nachrichten über Italien, Th. II. S. 644.

gegen andere läßt mich glauben, daß entweder das Gemählde gleich bei der erſten Verfertigung von mehr als einer Hand ausgeführt ſey, oder daß es in ſpätern Zeiten retouchiret worden.

Man zeigt hier einen coloſſaliſchen Faunuskopf, den Michael Angelo, um des kleinlichten Geſchmacks in der Galathea Raphaels zu ſpotten, mit Kohlen an die Wand gezeichnet haben ſoll. Jetztlebende Kenner ziehen dieſe Geſchichte mehr in Zweifel, und ich glaube, mit Recht. Es läßt ſich der Stil des Michael Angelo in dieſem Kopfe nicht erkennen, und er ſcheint im Ganzen dieſes Meiſters nicht werth zu ſeyn.

* * *

In dieſen beiden und einem anſtoßenden Saale ſtehen auch mehrere Bildhauerwerke, und zwar,

In dem erſten Saale der Pſyche:

Ein ſehr angenehmer reizender Kopf einer weiblichen Figur mit dem Helme.

† Ein Jupiter terminalis, von dem Winkelmann[4]) ſagt, daß er einer der ſchönſten Köpfe in Rom ſey.

Ein Euripides.

Eine Fauſtina. Beide Büſten.

Ein bekleideter Hercules mit einem Salbengefäße, und Jole. Die Charaktere der Köpfe gut.

In

4) Winkelmann, G. d. K. S. 467.

* * *

In dem Zimmer der Galathea.

Venus Callipyga.

† Venus Callipyga oder Callipygas,[5] Statue. Die Göttin sieht mit zur Seite gebogenem Kopfe

5) Die Venus hatte unter diesem Nahmen einen Tempel in Sicilien, der durch folgende Begebenheit entstanden war. Zwei schöne sicilianische Bauermägdchen stritten darüber, wer von ihnen beiden den schönsten Hintern hätte, und zwar auf öffentlicher Landstraße. Ein vorübergehender Jüngling ward herbeigerufen, den Streit zu entscheiden, und nachdem man ihn in den Stand gesetzt hatte, ein sachverständiges Urtheil durch die Vergleichung der Theile, die den Streit veranlaßten, zu fällen, so fiel dies für die älteste aus. Er hatte sich nicht ungestraft mit den geheimen Reizen dieses schönen Mägdchens bekannt machen dürfen. Er verliebte sich in sie, und verfiel nach seiner Zuhausekunft in eine Krankheit. Die Ursach derselben entdeckte er seinem Bruder; dieser suchte die Mägdchens auf, und verliebte sich in die jüngste. Der Vater, der einen ansehnlichen Rang unter seinen Mitbürgern behauptete, wollte anfänglich nicht in die Heirath seiner Söhne mit Personen von so ungleicher Abkunft willigen. Endlich siegte die Liebe, und die Mägdchen widmeten der Venus einen Tempel, worin ihre Bildsäule in derjenigen Stellung aufgestellet wurde, die den Grund zu ihrem Glück gelegt hatte.

Der Herr Hofrath Heyne Antiq. Aufsätze, 1stes Stück, S. 153. glaubt, daß auch bei dieser Vorstellung die Idee von einer Venus, die aus dem Bade kömmt, zum Grunde liege.

Kopf auf den ſchönen Hintern zurück, der ihr den Nahmen gegeben hat. Der Kopf, der linke Arm und beide Beine ſind modern; und ſelbſt dasjenige, was alt iſt, verdient im Ganzen nicht das gröſte Lob. Inzwiſchen ſind diejenigen Theile, durch die ſie gefallen ſoll, nicht ohne Reiz. Das Gewand, das unterwärts in ſteife Falten ausgehet, dient der Figur zu gleicher Zeit zum Tronk. Ein ſehr unglücklicher Gedanke.

Zwei Statuen der Venus, die halb kniend mit vorgebogenem Körper auf den Zehen ruhen, und wahrſcheinlich in der Stellung abgebildet ſind, wie ſie ſich aus dem Bade erheben. *)

Büſten.

Ein ſchöner Kopf mit einem Schleier bis unter das Kinn verhüllt. Man giebt ihm die Benennung einer Veſtalin.

Büſte eines Antinous, die nicht vollendet iſt, und modern ſcheint.

† Ein ſchöner Kopf, der in die Höhe ſieht, und den Hals zur Seite wendet. Die Naſe iſt modern. In Rom nennet man dieſen Kopf Demoſthenes, in Deutſchland hält man den Gipsabdruck für den Kopf des Schleifers in Florenz. Beide Benennungen ſind gewiß falſch. Man ſiehet die Spur eines Riemens, welcher ein Degengehenk geweſen ſeyn kann, und deutlich anzeigt, daß dieſer Kopf zu einem verloren gegangenen Rumpfe gehöret hat. Er iſt ſchön. Büſte des Demoſthenes.

† Ein

6) S. den Pallaſt Giuſtiniant.

Büſte des Homers.

† Ein ſchöner Homerskopf. Er hat zwar viel gelitten, und iſt an einigen Stellen reſtaurirt, dem ohngeachtet von vortrefflichem Charakter und ſchöner Ausführung. Es iſt der beſte von den Köpfen, die man unter dieſer Benennung kennt.

Euripides, Socrates und einige Unbekannte.

* * *

In einem dritten Zimmer.

Coloſſaliſcher Kopf Cäſars.

† Ein vortrefflicher coloſſaliſcher Kopf des Julius Cäſar. Er erfüllet beſſer als die übrigen, die Idee, die wir uns von dem Größten der Sterblichen machen. Aber eine kränkliche Miene behält er immer.[7]) Der Hinterkopf fehlet. Er ſteht auf einem Altare, an dem man mehrere Gottheiten in Basrelief ſiehet.

Ein ſchöner Kopf Jupiters.

† Eine ſchöne Begräbnißurne, oder Sarcophag mit mehreren Gottheiten.

Eine Gruppe, die der Sonderbarkeit wegen merkwürdig iſt. Ein Fleiſcher ſteckt ein Schwein in einen Keſſel, während daß ein Knabe das Feuer anbläſt.

Ein Kopf eines Sclaven der im Bade aufwartet. Er hat viele Aehnlichkeit mit den Köpfen der Statuen, die man unter dem Nahmen des Seneca kennt.

Ein weiblicher Kopf, der einer der Töchter der Niobe gleicht.

Eine

7) Wir wiſſen, daß Cäſar mit der Epilepſie behaftet war.

Eine Statue zu Pferde, halb Lebensgröße. Man hat dem Reiter einen modernen Kopf des Druſus aufgeſetzt. Dies iſt nicht die einzige Ergänzung, die das Werk hat leiden müſſen, das überhaupt zu den mittelmäßigen gehört.

* * *

Zimmer im zweiten Stockwerk.

In dem erſten.

Die Werkſtatt des Vulcan. Man giebt dies Gemählde al Freſco für Raphaels Arbeit aus. Es iſt aber ſo übermahlet, daß man kaum von der erſten Idee des Künſtlers urtheilen darf.

Rund herum findet man Mahlereien, zu denen die Gegenſtände aus den Verwandlungen des Ovidius genommen ſind. Sie ſcheinen von Giulio Romano zu ſeyn. Man findet ſehr vernünftig gedachte Figuren bei Figuren in ſehr übertriebenen Stellungen.

* * *

Zweites Zimmer.

Zimmer mit Mahlereien von Giulio Romano.

Ganz mit Mahlereien von Giulio Romano verziert. Sie haben ſtark gelitten, und ſind retouchirt.

Das erſte ſtellt die Hochzeit des Alexander mit der Roxane vor. Die Compoſition iſt allerliebſt, obgleich hauptſächlich aus einer ähnlichen Vorſtellung Raphaels in der Villa Olgiati, wovon bereits geredet iſt, entlehnt. Ja! der Künſtler hat ſogar einzelne Figuren aus dem eben angezeigten Gemählde, und aus andern Gemählden ſeines Meiſters

genommen: z. E. die Frau, die das Gefäß auf dem Kopfe trägt, aus dem Incendio del Borgo. Dem ohngeachtet bleibt dem Giulio Romano noch das Verdienſt einiger ſehr reizenden Zuſätze von ſeiner eigenen Erfindung: z. E. einiger ſchönen Köpfe, und des äußerſt lieblichen Amors, der Roxanen auskleidet.

Das zweite Gemählde ſtellet den Alexander und die Familie des Darius vor. Die Compoſition iſt ſchön, man ſieht, wie le Brun ſie zu nutzen gewußt hat. Aber über die Ausführung wage ich nicht zu urtheilen, da von des Meiſters Hand nur einige wenige Figuren linker Hand übrig ſind. Der Reſt iſt übermahlt.[8])

Das

Nachricht über die Familie des Darius von Paolo Veroneſe, im Pallaſt Piſani zu Venedig.

8) Ich kann mir hier nicht das Vergnügen verſagen, einer Vorſtellung der Familie des Darius im Pallaſt Piſani zu Venedig zu erwähnen, die mir unter mehreren ähnlichen, durch die vortreffliche Abwechſelung in dem Ausdruck der Affekten eine vorzügliche Aufmerkſamkeit zu verdienen ſcheint. Sie iſt von Paolo Veroneſe, und nach meinem Gefühle die beſte Compoſition dieſes Meiſters. Ich will nur mit ein Paar Worten den Gedanken berühren. Die unglückliche Familie liegt zu des Helden Füßen, der noch nicht tröſtet, ſondern die erſte Regung des Mitleids zu empfinden, den erſten beſtürzten Rückblick auf die Unbeſtändigkeit des Schickſals zu werfen ſcheint. Dieſer Augenblick iſt ſehr glücklich gewählt, denn er intereſſirt uns ſchon für den Alexander, und nimmt uns nichts von der Theilnehmung an der Ungewißheit, worin wir die Familie des Darius über ihr Schickſal ſehen. Die Mutter,

eine

Das dritte ſtellet den Alexander vor, der den Bucephal zähmt. Auch hier hat der Künſtler den Heliodor ſeines Meiſters vor Augen gehabt.

An dem Plafond ſieht man einige kleine Gemählde grau in grau gemahlt, von demſelben. Man erkennt zu wenig davon, um mit einiger Zuverläßigkeit darüber urtheilen zu dürfen.

Bemerkungen über den Stil des Giulio Romano.

Giulio Romano ward 1492 zu Rom gebohren, und ſtarb 1546. So lange er nach den Zeichnungen ſeines Meiſters Raphaels, und unter deſſen Augen arbeitete, war ſeine Zuſammenſetzung weiſe, und ſeine Zeichnung richtig: aber in der Färbung unterſchied er ſich gleich durch gar zu ſchwarze Schatten und zu rothe Lichter der Carnation. Seine Ausführung war übrigens ſehr beſorgt, und man kann ſogar ſagen, geleckt.

eine betagte Frau, die für ſich nichts mehr erwartet, nichts mehr fürchtet, ſpricht, flehet für die Ihrigen. Die Königin, auf der das ganze Gefühl des Verluſts ihres vorigen glänzenden Standes liegt, iſt in ſtumpfen Schmerz verſunken. Die älteſte Tochter in den Jahren, wo das auftreibende Herz noch durch keine Verſagungen den Geſetzen des Schickſals zu huldigen gelernt hat, fühlt die ganze Erniedrigung ihres Zuſtandes. Sie, die Tochter eines Königs, zu den Füßen des Siegers! Ein edler Unmuth ſchwellt ihre Lippen, und ſie blickt mit ärgerlicher Verachtung auf die Krone herab, die ſie in den Händen trägt. Das jüngſte Kind hingegen zeigt die Gleichgültigkeit, die ſeinem ſorgloſen Alter eigen iſt.

Sobald er ſich aber nach Raphaels Tode ſeiner eigenen Willkühr überlaſſen ſahe, ward er durch ſeine brennende Einbildungskraft zu Ausſchweifungen jeder Art fortgeriſſen. Vielleicht darf man auch ſagen, daß er nur übertrieb, um dem Vorwurf, bloß Copiſt zu ſeyn, zu entgehen. Denn häufig findet man noch Diebſtähle, die er an den Werken ſeines Vorgängers begangen hat. Er ſetzte ſie aber auf eine biſarre Art mit ſeinen eigenen nicht minder biſarren Erfindungen zuſammen. Daran, und an ſeinen grämlichen Männerköpfen, an den Gelenken, die mit Muskeln und Knörpeln überladen ſind, an der krebsrothen Fleiſchfarbe erkennt man ihn am leichteſten wieder. Seine Zeichnung ward nun incorrekt, er fieng an, im Geſchmack der Florentiniſchen Schule, die Muskeln zu ſtark anzudeuten, und weil er gar zu geſchwind arbeitete, ſo ward die Behandlung vernachläßigt.

Pallast der Französischen Academie.

Seitdem Academien, Kunstschulen, errichtet worden, sagt man, sind keine große Künstler mehr gezogen! Ursachen des Verfalls der Künste in neueren Zeiten.

Daß seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, seit der Zeit als die Schulen der Künstler öffentliche Anstalten wurden, die großen Meister seltener geworden sind, ist durch die Erfahrung außer Zweifel gesetzt: Nicht aber dadurch die Frage entschieden: ob die Errichtung der Academien eine begleitende Erscheinung des Verfalls der Kunst sey, oder der Grund desselben und die Ursach?

In dem Begriff einer Academie an sich selbst, scheint wenigstens nichts nachtheiliges für die Ausbildung des jungen Künstlers zu liegen. Eine Anstalt, die ihm täglich Gelegenheit verschafft, nach den gewähltesten Formen nackender männlicher Körper zu arbeiten: Eine Anstalt, die rund um den Zögling her Sammlungen von Gemählden, von Kupferstichen, von Gypsabgüssen der Antiken, von Büchern versammlet; in der geschickte Männer in jedem Theile der Kunst ihre Erfahrungen und den darauf gebaueten Rath mittheilen; mit der nicht selten Pensionen verbunden sind, die den angehenden Künstler über die störende Sorge für drückende Bedürfnisse hinaussetzen: die endlich durch die Vereinigung mehrerer Jünglinge von den besten Hoffnungen den größten Sporn zu höherem Verdienst, die Nacheiferung, erweckt

weckt und unterhält; Was, frage ich, kann eine solche Anstalt der Ausbildung des jungen Künstlers für Hindernisse in den Weg legen? In der That! es scheint, als setze man auf die Rechnung der guten Academien viel mehr, als sie verschuldet haben.

Denn wie viel andere Ursachen dieses nicht abzuleugnenden Verfalls der Künste lassen sich bei einigem Nachsuchen nicht auffinden? Zuerst: — man mag es für Aberglauben halten oder nicht, — die gleiche Fähigkeit der Köpfe zu allen Künsten in jedem Jahrhundert, kann ich nach meiner Kenntniß der Geschichte der bildenden Kunst nicht annehmen. Dem begränzten Auge des Sterblichen scheint der Umstand, daß Raphael, Correggio, Tizian, alle beinahe zu der nämlichen Zeit an verschiedenen Orten als Lichter der Kunst hervorgiengen, daß gleich nach ihrem Tode die Kunst wieder sank, bis in Bologna die Carracci mit ihren Schülern ohne besondere Aufmunterung sich wiederum hervorthaten, zum Theil nur dadurch erklärbar, daß diese Genien so glücklich für die Künste gebohren wurden. Was hindert uns anzunehmen, daß, so wie die Fruchtbarkeit der Erde in Hervorbringung der Kornarten in gewissen Jahren abwechselt, so auch gewisse Zeiten in Zeugung besonders organisirter Köpfe ergiebiger sind als andere?

Ganz will ich inzwischen die Erscheinung großer Künstler in gewissen Epochen, aus einer so wenig erklärenden Ursache nicht erklären. Nein! der Geschmack gewisser Zeitalter an bestimmten Arten des Vergnügens ändert sich, und muß sich ändern, da die Bedürfnisse desselben nicht in der Nothwendigkeit, sondern im Wohlstande ihren Grund haben. So

bald

bald der versatile lüsterne Gaumen der bloßen Schlürfer für den Reiz der einen Kost unempfindlich geworden ist, so verfällt er auf eine andere, welche wenigstens die Neuheit vor jener zum Voraus hat. Seitdem die Kirchen und Palläste Roms mit Schildereien und Statuen sattsam gefüllt sind, um die Nachkommen der ausstattenden Stifter und der Besitzer derselben der Mühe, sie zu meubliren, zu überheben: seitdem die Meisterstücke der bildenden Künste denen, die darunter aufgewachsen sind, haben gewöhnlich werden müssen, und nur beibehalten werden, um den weniger gesättigten Fremden zur Bewunderung und zum Geldaufwande herbeizulocken; seitdem hat die Musik die Mahlerei und Sculptur verdrungen. Umsonst läßt hier und da ein Fremder noch sparsam ein oder das andere Stück verfertigen, um es in entfernte Gegenden des Nordens mit sich fortzuschleppen: Die größte Belohnung des Künstlers, der Werth, der vor seinen Augen auf sein Werk gelegt wird, die Achtung des ihn umgebenden Publici, selbst der Neid seiner Nebenbuhler, fällt weg: täglich wird der Geldgewinnst mehr und mehr die Vergütung seiner Arbeit, und täglich sinkt die Kunst tiefer zum Mittel des Erwerbes herab.

Monarchen, die ihr die Künste beschützet, sie sind Töchter republikanischer Freiheit! Ihr verdient unsere Verehrung, wenn ihr liebkosung und Geldsummen an den Künstler mit milder Hand ausspendet: aber glaubt nicht, daß ihr etwas anders damit vermöget, als sie vor dem gänzlichen Ersterben zu bewahren! Nur der allgemeine Enthusiasmus eures Volks giebt ihnen wahre Nahrung und Leben! Kein

genügsameres Geschöpf als ein Künstler, aber auch kein stolzeres! Trocken Brod, ein aufgespanntes Tuch und das Gefühl öffentlicher allgemeiner Achtung, das ist sein Bedürfniß, sein Leben und sein Himmel!

Ein sehr wichtiger Grund, warum unsere gegenwärtige Künstler ihren Vorgängern nicht mehr gleich kommen, liegt darin, — daß sie ihre Nachfolger sind. In den ernsthaftern Wissenschaften ist die Grundlage der Kenntnisse, durch welche wir zur Entdeckung neuer Wahrheiten geführt werden, immer das leichteste. Der Schüler steht nach ein Paar Jahren anhaltenden Fleißes immer da, wo der Meister aufhört, und fährt nun fort zu bauen. Das Werk geht von Generation zu Generation: Wer vermag dessen Höhe und Umfang zu bestimmen? Oft reißt man wieder ein, oft flickt man an: der letzte hat immer den größten Anspruch auf unsere dankbare Bewunderung, wenn er seinen Zeitgenossen als Erfinder erscheint. Besitzt er die Kenntnisse seiner Vorgänger neben seinen eigenen: gut! wo nicht, er ist darum nicht der minder große Mann, weil er der kleinere Gelehrte ist.

Ganz anders verhält es sich mit den schönen Künsten. In ein Paar Menschenaltern kömmt man über die rohen Versuche der Nachahmung weg, und hier gewinnt der Nachfolger jener Meister, die durch zeitspillige Irrungen die Handgriffe der mechanischen Behandlung, die Regeln der Symmetrie, der Proportionen, des Knochenbaues, der Perspektive u. s. w. erst ausfinden mußten. Aber nun ist auch alles geschehen, was das frühere Jahrhundert für die folgenden thun konnte, das heißt: Das Wenige bloß Wissenschaftliche, was dabei zur Anwendung kommen

kann,

kann, ist ausgefunden. Nach dieser Zeit fängt nun jeder angehende Künstler in denselben Jahren seines Lebens wieder da an, wo sein Vorgänger nicht aufhörte, sondern anfieng. Er muß so wie jener seine Hand und sein Auge an Richtigkeit gewöhnen: er muß so wie jener Handwerker werden, ehe er Künstler werden kann: er muß alle Vorzüge des ersten in sich vereinigen, und was schlimmer ist, er muß noch solche hinzufügen, die ihm einen besondern Grad der Aufmerksamkeit von seinen Zeitgenossen sichern können. Hier aber häufen sich die Schwierigkeiten mit jedem Jahre.

Der Umfang der Vorwürfe, durch deren Darstellung Herz und Einbildungskraft interessiret werden, kömmt in keine Vergleichung mit dem Umfange von Kenntnissen, die unserm Kopfe Beschäfftigung gewähren. Der erste der wählt, sucht das Prägnanteste heraus; der nächstfolgende nimmt den Ueberrest, und die darauf folgenden stellen dasjenige vor, was schon gewählt ist, oder stellen dieselben Sujets, immer den Menschen mit seinen Leidenschaften, immer die Natur mit ihren Grundmodifikationen, unter den zufälligen Abwechselungen des Costume vor. Die ersten sind eigentlich nur Schöpfer, Erfinder des Sujets; die Nachfolger nur Bekleider, Ueberlieferer in einem andern Vortrage: und wehe diesen letzten, wenn sie Erfinder seyn wollen! Sie werden witzig anstatt wahr zu seyn, und endlich gar nur gelehrt.

So viel schwerer ist der Stand des neuen Meisters gegen den des alten in Rücksicht auf die Erfindung: sehen wir auf die Schwierigkeiten der Ausführung, wir finden sie nicht vermindert.

Das

Das Genie, das die Kunst aufnimmt, wenn sie das Alter der Kindheit verlassen hat, fürchtet noch keine Vergleichung, keinen bestimmten Geschmack, keine festgesetzte Begriffe über Wahrscheinlichkeit unter seinen Zeitgenossen. Findet es wie Raphael, daß Zeichnung und Ausdruck die Wege sind, von der Darstellung eines lebenden Wesens zu überzeugen, es geht ihnen nach: sieht es wie Correggio den Zauber der Harmonie und des Helldunkeln für die wirksamsten Ueberredungsmittel an, es ergreift sie: und hält es endlich, wie Tizian, die Färbung für den wesentlichen Theil der Nachahmung; gut! so wendet es alle seine Kräfte an, sich diesen zu eigen zu machen. Es liefert mithin die Gegenstände, wie es sie sieht, und da es dem großen Haufen, der immer blindlings folgt, im Wahrnehmen vorgeht, so leitet es dessen Auge nach Gefallen.

Nicht so der Nachfolger, und würde er ein Raphael, Tizian und Correggio mit allen ihren Anlagen aufs neue gebohren, er kann nicht sie seyn, weil er nach ihnen kömmt, weil ihm die Unbefangenheit fehlt, die Sicherheit, die Freiheit seiner eigenen Anschauungsart zu folgen. Ihm fallen die Contouren der Form am meisten auf, aber weil er in Venedig wohnt, so muß er seine Kräfte aufs Colorit wenden: Er fühlt wie Correggio, aber er lebt in Rom und mahlt wie Raphael. Leuchtet es nicht klar in die Augen, daß derjenige, der einen bestimmten Stil vor sich sieht, der schon Glück gemacht hat, nur mit der äußersten Aengstlichkeit einen andern wählen dürfe, der nur ihm der wahre scheint; einen Stil, der, wenn er auch der wahre seyn sollte, in einer Kunst, deren Wahrheit

heit nur Wahrscheinlichkeit ist, seinen Zeitgenossen immer unwahr scheinen wird?

Aber der Nachfolger ist ein kühnes Originalgenie: kühn und ehrsüchtig, wie alle diejenigen, die fremde Fesseln nicht vertragen können. Er geht seine eigene Bahn: Aber wie? Er studirt den Beschauer, und seine Schwächen mehr als die Natur; er wählt nicht was wahr ist, sondern was Aufsehn machen kann; stellt so hin, wie man mit schiefem Blicke sieht, wird von seinen Zeitgenossen bestaunt, besungen, und bezahlt wie sein wahrerer Vorgänger, und von den Nachkommen über seinen noch dreisteren Schüler vergessen.

So zeigt uns die Geschichte der Kunst einen Baroccio, einen Tintoretto, einen Zuccheri.

Eben so häufig aber hatten auch die ersten Künstler sclavische Nachahmer angezogen, welche nicht die Natur, sondern die Werke ihrer Vorgänger studirten, und ihren Darstellungen die verdoppelte Untreue, des Abfalls des Originals gegen die Natur, und der Copie gegen das Original, mittheilten.

Unterdessen waren Critiker aufgestanden, welche in ihrem Kopfe das Ideal einer vollkommenen Darstellung aus verschiedenen Gemählden, die in einzelnen Theilen ihre Forderungen befriedigt hatten, zusammensetzten. Zeichnet wie Raphael, sagten sie zu dem angehenden Künstler, färbet wie Tizian, beleuchtet wie Correggio, und ihr werdet neu seyn, indem ihr zuerst vollkommen seyd. Es fanden sich Männer von Scharfsinn, welche diese Bahn betraten. Die Carracci und ihre Schüler leisteten so viel, — als man in der Vereinigung so vieler Vollkommenheiten

heiten leisten kann, d. h. weniger als ihre Muster in einzelnen Theilen, und mehr als jene in der Zusammenstimmung derselben in einem Werke.

Das war noch nicht hinreichend. Die Forderungen wurden immer größer. Die Franzosen und Engelländer bemeisterten sich der Kunst. Diese Nationen, die immer noch mehr denken als empfinden wollen, legten dem Künstler eine vollkommene Kenntniß der Geschichte, der Fabel u. s. w. auf. Nun soll er ihren Witz beschäfftigen, sie auf philosophische Betrachtungen leiten, und der Himmel weiß! was nicht alles leisten. Will er sein Glück machen, er muß ein Mann von Welt seyn, feine artliche Manieren haben, über die Kunst poetisch philosophisch schwatzen können, und das in mehreren Sprachen.

Wie unendlich hat sich also der Umfang von Forderungen vermehrt, die man seit Raphaels, Correggio's und Tizians Zeiten an den Künstler macht! Kaum weiß er, womit er unter so vielen Beschäfftigungen den Anfang machen soll. Bald zeichnet er, bald lernt er tanzen, bald studirt er die Aesthetik, bald nimmt er Unterricht in fremden Sprachen; erhält von Allem eine superficielle Kenntniß, und kommt immer von seinem Hauptzwecke mehr und mehr ab.

Dies sind, wie ich glaube, die Hauptgründe, warum wir gegenwärtig so viel weniger große Künstler zählen als sonst. Einmal, weil wahrscheinlich nicht so viele Menschen mit so bestimmten Fähigkeiten zur Kunst gebohren werden, als sonst: Zweitens, weil diese Fähigkeiten durch die verminderte Liebhaberei eine andere Richtung bekommen haben; und Drittens, weil die Schwierigkeiten zur Ausbildung durch die

abschre-

abschreckenden großen Beispiele der vorausgegangenen Künstler, und durch die erhöheten Forderungen der Zeitgenossen, welche nur anschauen, vermehret sind.

Also wären die Academien bei dem Verfall der Künste wohl außer aller Schuld? Das sage ich nicht. Ich sage nur, daß sie nicht erste einzige Urheber des Unheils sind; daß sie ihren Theil dazu beigetragen haben, mag ich nicht leugnen.[1]) Ueber den Antheil, den die Lehrart in den Academien an der verminderten Anzahl großer Künstler hat.

Man kann den Künsten nachhelfen, man kann sie nicht zeugen; Man muß das Genie nicht belehren wollen, man muß es nur aufmerksam erhalten; Will man Schwierigkeiten wegräumen, so können es nur diejenigen seyn, bei deren Ueberwindung die Kunst, die Fertigkeit in der Kunst, nichts gewinnen.

Nicht bloß bei dem einzelnen Künstler, bei ganzen Nationen können wir es bemerken, wie sehr es ihnen vortheilhaft gewesen ist, daß sie in ihrer Ausbildung stufenweise vorgerückt sind. Die Mühe, die Unzuverläßigkeit mit der sie ihre ersten Versuche machten, belehrte sie von der Nothwendigkeit, von dem Nutzen sicherer Regeln: hinreichend mit diesen bekannt, schritten sie erst zum Reize fort. Eben diesen Weg sollte jeder angehende Künstler machen; man sollte ihn zuerst sich selbst überlassen, und ihn nach und nach auf das eigene Ausfinden der nothwendigsten Bestandtheile zur Wahrheit leiten: Wären diese seinem Kopfe und seiner Hand geläufig geworden, dann könnte man den Begriff von Schönheit hinzusetzen. Die Natur, erste Lehrerin des Künstlers.

Dies

1) Ich bitte sehr, das, was ich hier von Academien überhaupt sage, nicht von jeder einzelnen zu verstehen. Ich kenne deren sehr wenige.

Dies geschieht nicht bei uns. Man setzt, mit dem Ausdruck: „Der junge Mann muß erst sehen lernen," diesen hinter eine fein gestrichelte Zeichnung seines Meisters, deren ungetreuer Reiz diesem vielleicht den Platz eines Professors bei der Academie erworben hat, und läßt ihn wieder nachstricheln. Der junge Mann denkt viel an die Uebereinstimmung seines Vorbildes mit der Natur; er denkt nur an dessen wohlgefällige Form, und ahmt das Zufällige zur Wahrheit mit eben der Treue nach, wie das Nothwendige.

Anders genießt man, anders lernt man, das sollte bedacht werden. Selbst wenn man den Jüngling zur steinernen Nachbildung der Figur bringt, so lehrt man ihn doch nur wieder, wiewohl in erschwerter Maaße, die Natur mit fremden Augen sehen. Was ist die Folge? Daß der junge Künstler, bei der Reproducirung eines Gegenstandes aus der Natur, nicht das liefert, was ihm, sondern was seinem Meister daran aufgefallen ist: nur mit dem Unterschiede, weder so eigenthümlich, noch so richtig und wahr. Der Copist kann das Wesentliche von dem Unwesentlichen nicht so genau unterscheiden, wie der erste Nachbilder der Natur; er kann unter dem Wesentlichen nicht dasjenige aussuchen, wodurch es ihm am auffallendsten wird, oder wodurch er es wenigstens dem Beschauer seiner Nachbildung vermöge eines besondern Talents vorzüglich auffallend würde gemacht haben. Das junge Genie, das durch ein wahres Colorit eine mittelmäßig gezeichnete Figur als wahr erscheinen lassen könnte, wird, wenn es viel nach Raphael copirt, nur eine Andeutung eines

Bestand-

Beſtandtheils der Wahrheit, durch Contouren, geben, die er an dem nämlichen Objekte, welches er mit ſeinem Vorgänger in der Natur geſehen haben könnte, gar nicht, oder nur ſchwach bemerket haben würde. In weniger auffallender Maaße iſt zwiſchen der Zeichnungsmanier eines Raphaels und der eines Guido, als Charakter von Wahrheit, ebenderſelbe Unterſchied. Ueber dies Erzwingen fremder Vorſtellungs- und Erfahrungsarten geht das Ergreifende der Originalität, und der Wahrheit des Details verloren: Der Künſtler wird nur manierirt.

Ferner: es iſt wahr, man macht den jungen Künſtler auf die Verhältniſſe des menſchlichen Körpers aufmerkſam, man prägt ſie ihm ein. Aber wie? Mit Wörtern, mit todten Zeichen von Zahlen: er ſieht nicht das Eckigte, das Winkligte, welches den ausgeſchweiften Formen des Reizes zur Grundlage dient. Man läßt ihn nicht eine Zeitlang in dem Geſchmack des erſten Griechiſchen Zeitalters, ſymmetriſch, trocken, ſteif fortarbeiten. Nur gar zu gern ſetzt ſich der junge Künſtler über das Nachmeſſen dieſer unter Reiz verſteckten Verhältniſſe weg, verläßt ſich immer zu ſehr auf die Richtigkeit ſeines Augenmaaßes, und immer noch mehr auf die des Verfertigers ſeines Vorbildes. Wenn er dies, ſo wie es ſieht, vollſtändig liefere, ſo glaubt er, folgten die Verhältniſſe von ſelbſt.

Endlich bringt man ihn zum Copiren nach der Natur, aber was er nun ſieht, iſt nicht die Natur mehr, es iſt nur die Modifikation derſelben nach dem Schleier, der ihm über die Augen geworfen iſt.

Nothwendigkeit, die Ausbildung der Einbildungskraft zu gleicher Zeit mit der Erweiterung der Kenntnisse, und der Fertigkeit der Hand zu besorgen.

Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht genung darüber klagen, daß man so wenig Sorge dafür trägt, die Einbildungskraft des jungen Künstlers, neben der Ausbildung der mechanischen Fertigkeit seiner Hand zu unterhalten und zu erweitern. Erst spät giebt man ihm Veranlassung sich im eigenen Componiren zu üben. Erst, sagt man, soll er treu copiren lernen, dann soll er die Anatomie, die Lehre der Verhältnisse, die Mathematik, die Statik, die Perspektive, die Architektur und der Himmel weiß! was alles, inne haben. Dann liest man ihm ein Collegium, giebt ihm Bücher in die Hände über Composition, Anordnung, Leidenschaften, Sittenlehre u. s. w. und wenn er nun in dem allen perfekt ist; — dann ist er gerade zum Künstler verdorben.

Zum Professor mag er taugen, alte Statuen von Kopf bis zu Fuß sehr richtig und sehr sauber zu copiren, ein Modell sehr geschickt zu stellen, Collegia zu lesen, Kunstbücher zu schreiben; aber der Keim des Genies ist erstickt, und für lauter Sorge keine der ihm gegebenen Regeln zu beleidigen, erkaltet in ihm der Trieb etwas Genievolles hervorzubringen.

Nachtheil einer pedantischen, und zu theoretischen Lehrmethode.

Dazu nehme man die pedantische Methode, die willkührlichsten Sachen nach einer gewissen vorgeschriebenen Form, mit einem gewissen Apprêt zu thun, den nur die salarirte Unthätigkeit eines mittelmäßigen Kopfs zur Nothwendigkeit machen kann. Ist es erlaubt, den Schüler wochenlang an einer Zeichnung schraffiren oder tuschen zu lassen, die er in einem Tage à maniere estompée rinden kann! Dem Kupferstecher mag das helfen, aber der Mahler und Bildhauer zeichnet nicht um zu zeichnen. Wenn er den

Con-

Contour genau zu machen weiß, und Begriffe von Rundung hat, das ist ihm genung.

Selten aber kann der Professor viel mehr als sauber zeichnen, und dennoch glaubt er auf der Staffel der Kunst zu stehen, und einem Raphael gleich zu seyn, wenn nur die Liebhaber jetzt wie damals den Künstler bezahlen wollten. Er dressirt zwanzig und mehr Lehrlinge an einer Linie. Wer am besten strichelt und fleißig die Stunden besucht, wird als der gelehrigste hervorgezogen, erhält Recommendation, Unterstützung zur Reise und Arbeit. Wie oft sind die ungelehrigsten Jünglinge gerade diejenigen, die sich selbst überlassen am mehresten lernen würden!

Raphaels Schüler, die Schüler Tizians, der Carracci, des Rubens wurden ganz anders angeführt. Wenn sie zu ihren Meistern kamen, waren sie keine Kinder mehr, sie hatten schon ihre eigene Art die Sachen anzusehen. Es ward ihnen kein Collegium darüber gelesen, wie sie den Pinsel oder den Crayon halten sollten; sie mußten die Augen aufmachen, zusehen: und sie sahen auch mit ganz anderer Aufmerksamkeit zu, weil alles weniger leicht gemacht wurde. A bon entendeur bonne entente! Mit dem Beispiel die Lehre, und gemeiniglich die Ausführung.

Die großen Meister hatten so viel zu thun, daß sie nicht selten die Hand ihrer Schüler zu ihren Arbeiten mit gebrauchen mußten. Sie machten die Zeichnungen, ließen die Gemählde von jenen anlegen, retouchirten das Ganze, oder mahlten nur die Hauptpartien. Kurz! Alles diente dazu, den Schüler praktisch zu lehren; und wie viel anders lernt man, wenn man bei jeder neu eingesammelten Kenntniß die

Veranlassung zur Lehre, und die Gelegenheit sie wieder zu nutzen, vor sich sieht!

Dabei waren diese älteren Mahler keine Pedanten; einmal, weil sie wahre Genies waren, und dann, weil sie zu viel zu thun hatten, um auf Kleinigkeiten großen Werth zu legen. Wenn ihr Schüler nur so viel lernte, daß sie ihn brauchen konnten; wie er es lernte, das galt ihnen gleich viel.

Es ist wahr! Sie machten ihnen das Ablernen ihrer Kunstgriffe etwas schwer, aber mich dünkt, das Genie, das Scharfsinn genung hat, sie dennoch abzulauern, gewinnt dabei mehr, als wenn man ihm das Wenige, was es durch Mittheilung erhalten kann, gar zu leicht zu erhalten macht.

Der Autor wagt es, einen Erziehungsplan für den jungen Künstler in Vorschlag zu bringen.

Derjenige Weg, auf dem sich der Mann von Geschmack, der Beschützer, der Führer des Talents, um die Ausbildung des jungen Künstlers am mehresten verdient machen kann, ist, wie ich glaube, der, daß er den Geist der Originalität in ihm bewahre; vor irrigen Begriffen über das Wesen der Künste, und vor fehlerhaften Mitteln zur Ausbildung warne; ihm die Gelegenheiten zur Erlernung derjenigen Theile, deren eigene Ausfindung einen unnützen Zeitverlust nach sich ziehen würde, näher bringe; seine Einbildungskraft und sein Gefühl für das Schöne immer rege erhalte; und endlich über seinen Fleiß und seine moralische Aufführung wache.

Ich will einen Erziehungsplan für einen jungen Künstler beifügen, nicht sowohl mit der Anmaaßung, diesen als nicht zu übertretende Schranken für den Weg zur Vollkommenheit auszustecken, als welches ich bei der Verschiedenheit der Köpfe und Charaktere

beinahe

beinahe gar nicht für möglich halte; sondern vielmehr, um mich deutlich zu machen, andern aber Veranlassung zu geben, über die Sache nachzudenken, und etwas Besseres auszufinden.

Die Anlagen, welche den Künstler ausmachen, scheinen zwischen denen in der Mitte zu stehen, die auf der einen Seite bei dem Genie des Dichters, auf der andern bei dem Talent des Mechanikers zum Grunde liegen. Seine Einbildungskraft darf eingeschränkter als bei jenem, die Geschicklichkeit seiner Hand minder als bei diesem seyn. Aber allemal sind diese Fähigkeiten nothwendige Grundlagen bei der künftigen Ausbildung zum Darsteller des sichtbar Schönen, und es ist in diesem Sinne wahr, daß der Künstler gebohren, nicht gezogen werde. Ich halte es daher für gefährlich, den Fähigkeiten eines jungen Kopfs gerade Richtung zu den bildenden Künsten geben zu wollen, ehe man mit Sicherheit weiß, ob die Natur ihm die seltenen Gaben dazu verliehen habe. Und diese Vorsicht scheint um so nöthiger zu einer Zeit, wo, bei der verminderten Anzahl der Liebhaber, die Bestimmung eines jungen Mannes zum Künstler, keine sichere Anwartschaft auf eine glückliche Lage in der bürgerlichen Welt zu geben scheint.

Bis ins vierzehnte Jahr, dünkt mich, würde ich das Kind als Kind betrachten: ihm dasjenige lehren, was in jeder seiner dereinstigen Bestimmungen nützlich, was zu erlernen ihm alsdann am leichtesten wird: Sprachen, Nahmenkenntniß. Aber ich würde zu gleicher Zeit suchen, sein Gefühl für das moralisch und physisch Schöne überhaupt auszubilden, ihm gute Dichter, vorzüglich epische und dramatische lesen,

und schöne Kunstwerke sehen lassen. Die Bekanntschaft mit den schönen Wissenschaften und Künsten macht die Sitten sanft, wie die Alten sagen, und mildert eigennützige Leidenschaften.

Dieser Zeitraum würde nun auch dazu dienen können, Erfahrungen über die bestimmte Neigung, und das Talent eines jungen Kopfs zu den bildenden Künsten anzustellen. Macht er diese anhaltend zum Gegenstande seiner liebsten Unterhaltung; bemerke ich, daß die bildende Kraft seiner Seele durch die Lesung der Dichter und Geschichtschreiber, durch den Anblick der Kunstwerke leicht zur Zusammensetzung von Gestalten aufgefordert wird; erkenne ich an seinen rohen Versuchen, im Detail untrügliche Merkmale einer genauen Wahrnehmung des Wesentlichen zur Wahrheit; ist seine Hand eben so leicht in der Ausführung, als sein Kopf erfindrisch ist; sind seine Leidenschaften mehr sanft, theilnehmend, als stark und äußerlich wirkend; hat er endlich Haltsamkeit bei seinen Arbeiten ohne Quälerei; gut! so würde ich ihm alle Gelegenheiten erleichtern, einen so entschiedenen Geschmack, ein so wahrscheinliches Talent auszubilden, und einen so anscheinenden Anspruch auf Künstler Glück ferner zu begründen.

Diese Hauptsorge des Führers würde jedoch in dieser Zeit wohl mehr dahin gehen, zu verhindern, daß nichts Schädliches, als dafür zu sorgen, daß etwas Gutes geschehe. Kein Meister, wenn ich bitten darf, wenigstens keiner, der nach seinen Zeichnungen oder nach Kupferstichen copiren läßt! Das Kind liebt diesen Zwang nicht, und es ist ihm gut, daß es, —

nach

nach Art der Künstler in der Kindheit der Kunst, — nach der Natur zu tappen lerne.

Man seze den Knaben vor den Kopf eines lebenden Modelles hin, man lasse ihm ein Bildniß darnach verfertigen, und gebe ihm, besser als Papier oder Tuch, Thon zur Bearbeitung in die Hand. Durch Plastick ist wahrscheinlich das erste Bild von Menschenhand entstanden, und so entstehe es durch die Hand des Knaben. Es wird ihm sein Verständniß über Ründung öffnen, es wird ihm die Verhältnisse des Originales leichter auszufinden lehren, weil die Unvollkommenheit der Nachbildung auffallender ist. Jedes Objekt werde so viel möglich in seiner natürlichen Größe nachgebildet: Man lobe das Gute mit Maaße; man tadle das Schlechte, indem man lieber wieder von neuem anzufangen, als das Alte zu verbessern befiehlt. Selbst das Spiel kann unterrichten: ein kleines Theater wird gebauet, man staffirt es mit Wachs- oder Thonfiguren aus, man gruppiret, illuminirt, beleuchtet sie nach den Regeln der Luft, der Linienperspektiv, des Contrapostо, der Harmonie der Farben und des Helldunkeln. Der Zögling belustiget sich damit, und lernt, was das Kind am leichtesten begreifen kann, daß die rohe Einbildungskraft an Abwechselung und Einheit im Scheine das lebhafteste Vergnügen findet. Inzwischen die eigene Handanlegung ans Colorit, das in diesem Alter nur verführerische Schmiererei werden kann, möchte ich ganz davon entfernet halten.

So wird der Knabe Jüngling, und nun keine Spielerei mehr, sondern ernsthaftes, strenges Studium, und zwar zuerst, als Grundlage aller Schönheit, der Verhältnisse.

Wir messen, wir rechnen, wir bringen die ungewissen Formen unserer früheren Versuche in eckigte Winkel und gerade Linien zurück. So werden wir in dem Alter, — das mit der Epoche der früheren griechischen Kunst so viel Analogie hat, — hart, trocken, steif, aber richtig, um einst schön zu seyn. Bei der Entwerfung der Contours sind wir äußerst genau; die Ründung deuten wir nur an, und zwar nicht mit Schraffirungen, als welche für jeden Künstler, außer dem Kupferstecher, ganz unnütz sind, sondern mit verwischter Kreide. (à maniere estompée.)

Soll denn der junge Künstler bloß zeichnen, nicht mahlen? Allerdings soll er zuweilen daran erinnert werden, warum er zeichnet: alle vier bis sechs Wochen soll er einen Kopf mahlen, und zwar nach der Natur, und einen Tizian zur Seite.

Daß ich aber nie vergesse, daß, während der Verstand Kenntnisse einsammelt und die Hand sich an Treue gewöhnt, die Blüthe der Einbildungskraft so leicht verloren gehe; und daß wenn es gefährlich wird, den jungen Künstler über das Vergnügen Schöpfer zu seyn, die Sorge gut zu schaffen vergessen zu lassen, es auf der andern Seite eben so gefährlich werde, die Mittel zur Vollkommenheit mit der Vollkommenheit selbst zu verwechseln, und ewig Copist zu bleiben.

Früh und häufig muß der Künstler sich üben, das abwesende Bild gegenwärtig und dauernd in seiner Seele zu erhalten, früh aus diesen aufbewahrten Bildern neue zusammen setzen lernen. Ich werde dem jungen Künstler rathen, die Figur, die er treu

nach

nach der Natur gebildet hat, entfernt von dem Originale und seiner Copie, aufs Neue aus dem Kopfe zu bilden. Ich werde ihm rathen, es eben so mit der Antike zu machen, und dann aus beiden ein zusammengesetztes Bild, ein Ideal zu schaffen.

Aber dieses Ideal muß Ausdruck haben, bestimmten Ausdruck des ruhigen Charakters einer gewissen Menschenart, oder eines gewissen Affekts.

Ich werde dem Künstler die Elektra des Sophocles zu lesen geben, oder seinen Philoktet: Durchdrungen von den Hauptzügen des Charakters dieser Personen, die in jedem Worte dieses musterhaften Darstellers der Menschen so deutlich, so bestimmt, und doch, nach der Bemerkung des Aristoteles, so allgemein nach einer Gattung von Charakteren gezeichnet sind, wird er den hohen weiblichen Geist der Elektra, den hohen männlichen des Philoktets zuerst in ihren ruhigen Formen errathen lassen wollen, bald sie zeigen erbittert über erlittenes Unrecht. Endlich wird er, wenn er Mahler ist, sie mir gar in einer vollständigen leidenschaftlichen Lage zeigen: den Philoktet, wie er seinen Feind durchbohren will, die Elektra, die ihren Bruder wiedererkennt.

Und so wird der Künstler nach und nach zur Treue im Nachbilden und im Zusammensetzen; von da zur Schönheit, — zum Zeitalter des Praxiteles, — vorgerückt seyn. Denn sein stetes Studium nach den Antiken und den besten Werken der Neuern, die er noch mehr betrachtet, überdenkt, umschafft, als copirt, haben nach und nach seine Seele so gestimmt, daß jede Vorstellung, die sie aus der Natur aufnimmt und wiedergiebt, gleichsam wie der Ton

der alten Akteurs von den ehernen Gefäßen in ihren Theatern, mit wohlgefälligerem Wiederhall zurückschallt.

Aber dazu muß der Künstler früh, sehr früh, so bald nur das eigentliche strenge Studium der Kunst anfängt, nach Rom gehen. Dies ist der einzige Ort, wo der gute Geschmack gleichsam in Reserve ruht. Hier thut der Künstler keinen Schritt, der nicht seinen Geschmack für das Schöne entweder ausfüllt oder rege macht. Hier buhlt er nicht um die Gunst verwahrloseter Weichlinge, und ihrer verzärtelten Freundinnen. Hier leidet die Vergleichung mit edler Schönheit, mit bedeutungsvoller Wahrheit keine witzige Carricaturen, keine Schattenrisse gezierter Anmuth. Hier endlich ist allein Freiheit, Nacheiferung, Antike und Raphael.

Und daß ich mir hier die Ausführung eines Projekts zu einer Anstalt denken dürfte, die für Sittlichkeit und Ausbildung fremder Künstler von so unendlichem Nutzen wäre! Ich wünschte nämlich Männer von gutem Herkommen und guter Erziehung, die bei gehörig gebildetem Geschmack und einer Liebhaberei zu den Künsten, die bis zur Aufopferung aller übrigen Neigung gienge, den Pensionairs, die ein oder mehrere Höfe hier erhalten, statt der Direkteurs der Academien, welche Künstler sind, vorgesetzt zu sehen.

Ich wünschte, daß es Männer von gewissen Jahren wären, die, verheirathet und reichlich besoldet, sich der moralischen Erziehung der jungen Künstler annehmen, ihnen bei ihrer Bildung als Künstler mit Rath und That zu Hülfe kommen könnten, ohne

gerade

gerade zu ihre Lehrer in der Kunst seyn zu wollen. Sie könnten ihnen den Zutritt in ihrem Hause vergönnen, wo sie gute Gesellschaft zu ihrer Bibliothek, wo sie Bücher und Kupferstiche antreffen würden. Sie könnten ihnen Gelegenheit verschaffen, nach nackenden Modellen zu zeichnen, ihnen den Eintritt in die Gallerien erleichtern, und sie vorzüglich in die Werkstätte der Künstler bringen, wo sie Gelegenheit zur Arbeit, und dadurch Kenntniß der mechanischen Behandlung, erhalten würden. Das eigentlich Wissenschaftliche der Kunst, die Perspektive, die Optik, die Statik zu lehren, dazu möchte ein eigener Professor mit geringen Kosten angesetzt seyn. Die öffentlichen Ausstellungen blieben, und was eben so wichtig wäre, jeder Hof bestellte jährlich einige Arbeiten, die nach ihrer Güte bezahlt werden müßten.

Eine solche Anstalt würde, wie ich glaube, alle Vortheile einer Academie, und keinen ihrer Nachtheile haben.

* * *

Beschreibung der Kunstwerke in dem Pallast der Französischen Academie.

Das Merkwürdigste, was der Pallast der Französischen Academie enthält, ist die Sammlung von Gipsabgüssen der vorzüglichsten antiken und einiger modernen Bildhauerwerke. Sie ist bei weitem die beträchtlichste unter denen, die mir bekannt sind.

Eine solche Sammlung kann an einem Orte wie Rom, wo so viele Originale der Meisterstücke der alten und neuen Kunst angetroffen werden, überflüßig scheinen, aber sie ist es nicht aus mehr als einem Grunde.

Einmal sind jene Originale nicht immer so aufgestellt, daß der angehende Künstler sie aus verschiedenen

denen Gesichtspunkten, und eben so wenig immer aus dem vortheilhaftesten zeichnen und studiren könnte. Die Abgüsse lassen sich bequemer rücken, in der vortheilhaftesten Stellung zeigen, und in dem zuträglichsten Lichte zur Nachbildung hinstellen.

Zweitens dient die Versammlung mehrerer Meisterstücke zur näheren Vergleichung mit einander, und drittens, werden hier einige Abgüsse von Werken aufbewahrt, die nicht in Rom befindlich, oder gar verloren gegangen sind.

Von dieser letzten Art ist der Cincinnatus, der nunmehro zu Versailles gezeigt wird: [2]) Der Germani-

Nachricht über den Cincinnatus zu Versailles.

2) Diese Statue stand ehemals in der Villa Montalto, nachher Negroni. Es ist eine völlig unbekleidete männliche Figur in der Natur eines Helden. Sie bindet über dem rechten Fuß den Schuh zu, der linke Fuß ist bloß, und neben diesem stehet der andere Schuh. Hinten auf dem Sockel liegt eine Pflugschaar. Wahrscheinlich ein moderner Zusatz, den die früheren Abbildungen dieser Statue nicht anführen. Winkelmann G. d. K. W. E. S. 783 f. hält sie für einen Jason. Als dieser nach der Stadt Jolkos gehen wollte, mußte er über den Fluß Anaurus. Eine alte Frau befand sich in eben der Noth. Er brachte sie über, verlor aber dabei seinen Schuh. Schnell verwandelte sich die Alte in die Juno, und ersetzte ihm den Verlust. Ob diese Erklärung die wahre sey, lasse ich dahin gestellet seyn. So viel aber scheint ausgemacht zu seyn, die unbekleidete Figur läßt sich nicht gut auf den römischen Consul deuten. Wie wir denn überhaupt wenig Vorstellungen der alten Kunst aus der frühern

manicus [3]) ebendaselbst: Ferner die schöne Gruppe des Castor und Pollux, welche jetzt auf einem der Königl. Lustschlösser in Spanien steht. [4])

Endlich

frühern römischen Geschichte erklären könnten: sondern immer lieber auf die griechische Mythologie zurückgehen müssen.

3) Die Statue des Germanicus stand ehemals in der Villa Montalti. Der Nahme des Meisters: Clevmenes aus Athen, steht am Tronke. Unten liegt eine Schildkröte. Man hält den Kopf nicht für genuin. Nachricht über den Germanicus ebendaselbst.

4) Diese Gruppe stellt zwei Genien vor, die sich mit Ruhe umarmen. Sie tragen Fackeln, deren eine zur Erde gesenkt ist, und eine Schale. Ihre Köpfe sind bekränzt. Auf einer Ara neben ihnen steht eine kleine weibliche Figur mit einem Scheffel auf dem Haupte. Der Stil an dieser letzten Figur ist etruscisch, die Ara ergänzt. Nachricht über die Gruppe des Castor und Pollux in Spanien.

Dies Stück hat sehr verschiedene Auslegungen erlitten. Montfaucon hielt die Figuren für Lares. Richardson Voyage d'Italie T. III. p. 279. sahe darin den Castor und den Pollux mit ihrer Mutter, der Leda. Andere fanden darin bald die beiden Decier, die sich fürs Vaterland devovirten, bald den Hesperus und Phosphorus. Winkelmann in der Vorrede zu seinen Monumenti inediti nahm sie für den Orestes und Pylades, die das Todtenopfer verrichten. Die kleine weibliche Figur war ihm Elektra. Schade! daß Orestes an dem Opfer, der Fabel nach, keinen Theil nahm. Lessing in der Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet, glaubte, hier sey der Schlaf und der Tod vorgestellt, und die Nebenfigur die Nacht. Herder im

Hannöv.

Endlich ein schönes Kind, welches auf dem Rücken eines Delphins ausgestreckt liegt, und bereits erstarret zu seyn scheint. Dieses Werk ist nach Engelland gegangen.

Wichtig würde die ganze Folge der Abgüsse über die Basreliefs an der Trajanischen Säule seyn, wenn sie nicht mit Staub beladen, in den Winkeln der Zimmer unter andern Monumenten versteckt lägen.

Gipsabgüsse weit unter den Originalen.

Ueberhaupt scheint mir in der Aufbewahrung dieser Gipsabgüsse nicht die beste Ordnung zu herrschen, und undienlich scheint es mir nicht, zu bemerken, daß selbst der beste Gipsabguß noch immer sehr in Vergleichung mit dem Originale verliert.

Hannöv. Magazin von 1774. Stück 95. vermuthet gleichfalls, daß Schlaf und Tod in brüderlicher Vereinigung träumend und schlafend sich umfassend hier da stehen, hält aber die Nebenfigur für die Natur. Keiner fiel darauf, daß diese Nebenfigur von verschiedenem Stile, und zwar etruscisch, wahrscheinlich von dem Ergänzer zu gleicher Zeit gefunden und hinzu gethan sey. Ich halte die beiden Figuren schlechthin für Genien. Sie standen ehemals im Pallast Bracciano, vorhero Odescalchi.

Acade-

Academia di S. Luca.

Die Zimmer dieser Academie sind in einem Nebengebäude der Kirche St. Martina e Luca befindlich.

In dem obern Geschoß.

Ein Gemählde von Philipp Wouvermann.

Die Cascatellen von Tivoli, von Philipp Roos genannt da Tivoli.

Eine Maske des Michael Angelo in Gips.

Die Hirnschale Raphaels.

Eine Alte die spinnt, von Mola.

Ein Thierstück von Rosa di Tivoli.

Einige Aussichten von Paunini.

Einige Landschaften von Bourguignone.

Eine Danae angeblich von Lanfranco.

Ein anatomisches Studium, entweder in Gips oder von gebrannter Erde, welches ich mir nicht so genau mehr erinnere. Man schreibt dieses Stück dem M. Angelo zu.

Eine schöne Marine mit einem Sonnenaufgang von Manglar.

Ein Sturm von Tempesta.

Mehrere Katzenköpfe in verschiedenen Stellungen, von Salvator Rosa.

Der Tod der heiligen Magdalena von Carlo Maratti.

† Der heilige Lucas von Raphael. Der heilige Lucas mahlt die Madonna die ihm erscheinet, und hinter seinem Stuhle steht der Mahler selbst in Person.

Der heilige Lucas von Raphael.

Person. Das Stück ist sehr beschädigt, inzwischen verräth der Kopf des Heiligen, und dessen Arm noch den Meister. Ausdruck und Zeichnung sind vortrefflich. Die Gewänder scheinen nicht glücklich geworfen zu seyn.

Eine Madonna. Wenn sie vom Guido ist, wie man sagt, so ist es wenigstens keines seiner besten Werke.

Juno überrascht ihren Gemahl mit der Jo, und verwandelt diese in eine Kuh. Zwei verschiedene Vorstellungen desselben Sujet: Die eine von Antonio da Carpentano, die andere von Nollekens: Beide von gebrannter Erde.

* * *

Auf der Treppe.

Abgüsse von den Basreliefs an der trajanischen Säule.

* * *

Unteres Geschoß.

Im ersten Zimmer.

Landschaft mit Figuren von Berghem.
Ein Amor, angeblich von Guido.
Zwei Landschaften von Poussin.
Sissera von Carlo Maratti.
St. Hieronymus von Salvator Rosa.
Eine Landschaft mit Thieren von Standardo, gut.

Im folgenden.

† Eine herrliche Marine von Vernet. Die Farbe vortrefflich.

Eine

Eine Zeichnung von Salvator Rosa.

Ein Knabe mit Silbergeschirr von Subleyras.

Die Hoffnung von Angelica Kaufmann.

Ein kleiner Christuskopf von Tizian, schön.

† Ein Berghem, von größter Schönheit.

Ein kleines Miniaturgemählde von der Rosalba.

Der Heiland erscheint der heiligen Catharina von Genua. Oben Gott der Vater in einer Glorie mit Engeln. Ein Gemählde, dessen obern Theil Mengs angelegt hat, und dessen unterer Theil von seinen Schülern ausgeführt ist.

Man trifft hier noch mehrere Gemählde neuerer, zum Theil noch lebender Künstler an. Unter diesen sind einige von dem Casselschen Tischbein.

Allgemeine Nachrichten über verschiedene Palläste und Villen in Rom, deren Merkwürdigkeiten in Rücksicht auf Mahlerei und Bildhauerkunst noch nicht angezeigt worden.

Ich will nach alphabetischer Ordnung gehen.

Palläste. Pallast Acaramboni enthält Copien oder unbeträchtliche Originale. Ich habe die Sammlung gesehen.

Die Palläste Altemps und Alberini, sonst Cicciaporci, sind der Versicherung nach leer von Kunstwerken: so wie der Pallast Baldassini. Im Garten des Pallasts Bufalo hat Polydoro da Caravaggio einige Gemählde grau in grau gemahlt, die ich aber nicht gesehen habe.

Im Pallast Bracciano, ehemals Odescalchi, ist eine schöne Sammlung von Medaillen. Man sieht sie aber nicht anders, als wenn die Herzogin sie selbst zeigt. Vortrefflicher Gemählde und Statuen wegen ist dieser Pallast nicht bekannt.

Den eingezogenen Nachrichten nach, verdienten in dieser Rücksicht auch folgende Palläste nicht gesehen zu werden.

Caffarelli, Capizucchi, Cenci, Cesi, Conti, Corca, Crescenzi.

Im Collegio Clementino waren ehemals zwei große Badewannen aus einem seltenen grünen

Basalt

Basalt befindlich, und Hr. Dr. Volkmann [1]) führt sie hier an. Aber sie sind jetzt ins Museum Clementinum gekommen.

Die Palläste del Drago, Ferrini, sind für die Liebhaber der bildenden Künste unbedeutend.

Der Pallast Falconieri enthält einige Gemählde, die ich aber größtentheils für Copien halte. Eine heilige Familie von Poussin, welche Herr Dr. Volkmann [2]) anführt, ist es gewiß: Das Original ist nach Engelland gegangen. Die Madonna mit dem Christ von Guido gleichfalls. Die übrigen von ihm angezeigten Gemählde fehlen. Der Raphael sollte in dem Schlafzimmer der Prinzessin hängen, so sagte der Custode; ich habe ihn nicht gesehen.

Die Palläste Giraud, del Gran Duca, Imperiali enthalten nichts Merkwürdiges.

Im Pallast Lanti soll nach Winkelmann [3]) ein Perseus mit einem Medusenkopfe in der Hand seyn. Ich selbst habe ihn nicht gefunden, aber auch Antiquare die ich gefragt habe, kannten ihn nicht. Im Hofe des Pallasts stehen:

Ein Kopf einer Juno.

Eine Minerva.

Zwei Amorinen, die den Bogen spannen, und welche nicht zu den besten Vorstellungen dieser Art gehören.

Ein Ringer.

1) S. 396. Hist. krit. Nachrichten.

2) S. 437. Hist. krit. Nachrichten.

3) Winkelmann, G. d. K. S. 311.

Eine weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Schooß. Der Gedanke ist besser als die Ausführung.

Die Palläste: Madama oder del Governo, Maffei, Muti, St. Marco, Nari, Gabrieli, sonst Orsini, Ottoboni, Paluzzi sind in Rücksicht auf Gemählde und Statuen jetzt eben so unbeträchtlich, als die Palläste: Picchini, Pio,[4]) Propaganda Fide, Ricci, Ranuccini, Roeci.

Der Pallast Rondimini soll eine vortreffliche Sammlung von Kunstwerken enthalten, und darunter einige Frescomahlereien von Correggio aus der Kuppel des Doms zu Parma. Er war aber zu meiner Zeit, weil der Besitzer lange Jahre abwesend war, verschlossen.

Die Palläste: Sacchetti und Sacripanti, enthalten, der Versicherung nach, nichts, was die Aufmerksamkeit des Liebhabers zu reizen im Stande wäre.

Im Pallast Salviati sollen einige Mahlereien älterer Florentinischer Meister anzutreffen seyn. Der geringe Geschmack, den ich an Werken dieses Stils finde, hat mich gehindert, sie zu sehen.

Das Gute, was im Pallast Santobuono stand, soll, nach dem Tode des Cardinals dieses Nahmens, nach Neapel gegangen seyn.

Endlich sollen die Palläste Savelli, di Sciarra, Serlupi nichts Interessantes für die Künste

4) Ich finde inzwischen in der Scuola Italiana von Hamilton einen Jupiter und Antiope nach Palma, aus diesem Pallaste genommen, in Kupfer gestochen.

Künste enthalten, mit denen sich das gegenwärtige Buch beschäfftigt.

* * *

Villen.

Villa Altieri. Das Gemählde aus dem Grabe der Nasonen, von dem Winkelmann[5]) redet, ist hier oft vergebens gesucht worden. Die besten Statuen sind auf entlegene Landgüter des Prinzen gebracht, und der Rest verdient wenig Aufmerksamkeit.

Villa Madama und **Villa Mellini** sind mehr der herrlichen Aussicht wegen zu bemerken, die man von ihnen aus über Rom und die umliegende Gegend hat, als der Trümmer von Statuen wegen, die hier noch aufbehalten werden.

Villa Pia, Sciarra und **Strozzi** sind gleichfalls in Ansehung der dort befindlichen Kunstwerke unbeträchtlich.

* * *

Nachricht über die Bäder des Titus.

Auf gewisse Weise gehören die **antiken Mahlereien und Stuccaturarbeiten in den Bädern des Titus** zu den Kunstwerken in den Villen, weil sie in der Vigna eines Particuliers befindlich sind. Ich will die wenigen Bemerkungen, die ich darüber gemacht habe, hersetzen; gestehe aber zu gleicher Zeit, daß sie sehr mangelhaft sind. Ich liebe ein Kunstwerk mit Ruhe und Bequemlichkeit zu sehen: und beides wurde mir hier versagt. Diese Souterrains sind so verschüttet, daß man auf allen Vieren kriechen muß, um aus einem Zimmer ins andere zu kommen: dabei so feucht, daß sich der Salpeter allenthalben in Zapfen ansetzet, und derjenige, dessen Gesundheit

5) Winkelmann, S. d. K. S. 560.

nicht fest ist, Gefahr läuft, sie ohne den geringsten Gewinn für sein Vergnügen zu verderben. Denn die Mahlereien und Stuccaturarbeiten sind durch den häufigen Dampf der Fackeln so angeschwärzt, daß man Mühe hat, etwas davon zu erkennen.

Die sogenannten Bäder des Titus sind weitläuftige Souterrains, die wahrscheinlich nicht bloß zum Baden, sondern überhaupt zu einem kühlen Sommeraufenthalte gedienet haben. Man kann in einem Garten oder Vigna durch zwei Eingänge sowohl nach den alten bekannten, als zu den neu wieder aufgefundenen Sälen gelangen, und beide hängen durch unterirrdische Communicationen zusammen.

Der neuaufgefundenen Zimmer ist eine unzähliche Menge, aber bemahlt sind höchstens drei bis vier. Den Fußboden hat man bis jetzt noch nicht aufgefunden, noch gereiniget.

Diese Souterrains sind von unendlichem Umfange: in einigen findet man Spuren einer ehemaligen Wasserleitung.

Die Mahlereien und Verzierungen aus Stucco sind an den Decken und an einem Theil der Wände angebracht. Die besten in den früher entdeckten Kammern scheinen diejenigen zu seyn, die auf einen schwarzen Grund gemahlt sind. Hier zeigt man auch das sogenannte Gemählde der Mutter des Coriolanus vor ihrem Sohne. Ich konnte kaum die Figuren erkennen. Die Verzierungen sind in dieser Reihe von Zimmern von gutem Geschmack, aber sehr leicht weggemacht. Ueberhaupt ist das Ganze doch nur eine bloße Decorationsarbeit.

Unter

Unter den neuaufgefundenen Kammern verdient vorzüglich ein langer Saal oder Corridor bemerkt zu werden, der sehr schmal und hoch ist. Die Wände sind mit einer Art von Mahlerei bedeckt, die der chinesischen Architektur oder Landschaftsmahlerei ähnelt: an der Decke aber sind drei Gemählde von dramatischer Composition. Kaum daß man den Umriß und Spuren einer sehr rothen Carnation darin erkennt. Die Figuren von Stucco sind meistens abgefallen.

Die Verzierungen aus Stucco in einem andern Zimmer dieser Suite sind, wie man noch jetzt sieht, vergoldet gewesen.

Die Stuccaturarbeit in diesen Kammern überhaupt ist gemeiniglich in Felder abgetheilt. Diese sowohl, als die Mahlereien, sind von vielfacher Erfindung. Die Friesen stellen Opferthiere, Vasen, Genien, Seeungeheuer, Weinranken, Arabesken u. s. w. vor.[6]) Alle haben den Charakter des Schelten, Leichten, Fliegenden an sich, der dem lieblichen Eindruck von Verzierungen so unentbehrlich ist.

Man beschuldigt den Raphael, daß er diese Kammern, nachdem er manches Sujet, und vor-

6) Wer mehr von diesen Verzierungen und den größeren Gemählden wissen will, den verweise ich auf ein Werk, welches vor ein Paar Jahren unter dem Titel: le antiche Camerae delle terme di Tito etc. da Ludovico Mirri, herausgekommen ist. Man muß aber wissen, daß die Einbildungskraft der Künstler, vorzüglich beim Illuminiren, vieles hinzugesetzt hat.

züglich die Arabesken daraus entlehnt, wieder zuschütten lassen. Gewiß ist es, daß eine große Aehnlichkeit zwischen seiner Decoration der Loggie del Vaticano, und der dieser neuaufgefundenen Souterrains herrscht. Inzwischen sind letztere viel sparsamer angebracht, und simpler in der Erfindung; hingegen auch weniger fleißig ausgeführt. Ludovico Mirri hat die neueren entdeckt.

* * *

Columbarium bei dem Tempel der Minerva Medica.

In dem Garten, worin der Tempel der Minerva Medica steht, findet man ein sogenanntes Columbarium. An der Decke sieht man einige artige Ornamente aus Stucco, und Spuren ähnlicher bereits abgefallener, die man leicht für Zeichnungen aus einer Farbe, für Monochromata halten könnte.

Ueber die Kunstwerke
der
Mahlerei und Bildhauerei
in den Kirchen von Rom.

Vorerinnerung.

Ich verlasse die Palläste und Villen in Rom, um noch einen Blick auf Kunstwerke in Kirchen, und nachher auf einige andere an offenen oder freien Plätzen daselbst zu werfen. Aber meine Anmerkungen dürfen hier kürzer seyn: Die Schriftsteller, welche sich mit der Beschreibung Roms beschäfftigt haben, sind wenigstens bei der Nomenclatur der Kunstwerke in öffentlichen Gebäuden und an freien Plätzen genauer und umständlicher gewesen, als bei der Anzeige der Sammlungen in Privatgebäuden, worüber sich mehr als eine Ursache zur Erklärung angeben läßt.

Ich habe auch bereits bei den Pallästen das Meiste von dem gesagt, was ich über die Künste empfunden habe, und ich habe es besser und schicklicher sagen können, weil die Anzahl belehrender Beispiele dort größer ist, und die Gelegenheit sie gut zu sehen, bequemer.

Sollte ich mich mit der Hoffnung schmeicheln dürfen, daß die Liebhaber, welche mein Buch mit den Kunstwerken, von denen es handelt, verglichen haben werden, die darin enthaltenen Grundsätze sich zu eigen gemacht haben könnten; so würden sie von

selbst

selbst und ohne fernere Leitung, die wenigen, noch nicht beschriebenen Kunstwerke ausfinden, die ihrer Aufmerksamkeit werth seyn mögen.

Inzwischen, vielleicht bedürfen meine Sätze, meine Vermuthungen, meine Zweifel noch mehrerer bestätigenden Erfahrungen, und vielleicht muß ich noch selbst diese Erfahrungen zu machen helfen, den Gesichtspunkt anzeigen, aus dem ich die Werke der Kunst angesehen habe, um, wenn mich der Vorwurf treffen sollte, nicht den richtigen gewählt zu haben, wenigstens denjenigen abzulehnen, aus dem einmal falsch gefaßten nicht alles gesehen zu haben, was sich daraus sehen ließ.

Ein anderer Grund tritt hinzu, warum zur Vollständigkeit meines Werks, auch Bemerkungen über die Kirchen Roms erfordert werden.

Der Stil der Kunstwerke, die sie zieren, weicht, vorzüglich in der Sculptur, merklich von demjenigen ab, den wir an den Kunstwerken in den Pallästen kennen gelernt haben. Ist jener nach meinen Ideen nicht gemacht, seiner Vorzüge wegen zum Muster der Befolgung aufgestellt zu werden, so werden wenigstens seine Fehler zum warnenden Beispiel dienen: und der gute Geschmack, der durch den Anblick der alten Kunstwerke jetzt befestiget seyn muß, kann nur dabei gewinnen, neben der praktischen Lehre von dem, wie es seyn soll, auch diejenige zu finden, wie es nicht hätte seyn müssen.

Ich

Ich würde aber in unzählige und unnütze Wiederholungen fallen, wenn ich bei jedem einzelnen Denkmale des schlechten Geschmacks die Kennzeichen, durch die es sich von dem schönen Kunstwerke unterscheidet, anzeigen wollte. Ich will lieber eine allgemeine Vergleichung der Kunstwerke in den Kirchen mit den Kunstwerken in den Palläſten, eine allgemeine Einleitung in den Kirchenstil voraus schicken; hernach dasjenige, was unserer Aufmerksamkeit im Einzelnen werth bleibt, herausheben, und den Rest mit einem Stillschweigen, oder mit einer so kurzen Berührung übergehen, daß das Urtheil, welches ich darüber fällen zu müssen glaube, sich von selbst aussprechen wird.

Ueber die Kennzeichen des Kirchenstils.

Zuerst: in der Bildhauerei.

Nichts kann beim Eintritt in die Kirchen von Rom auffallender seyn, als die Verschiedenheit, die wir zwischen den mehresten der neueren Statuen und den Werken der alten Bildhauerei antreffen, die wir in den Pallästen verlassen haben.

Hauptunterscheidungszeichen der Bildhauerkunst der Neueren, von der der Alten.

Hier lauter verhüllete Figuren; dort beinahe lauter nackte, oder doch so bekleidet, daß dem Auge von dem Reize der Formen des Körpers nichts entzogen wird: Hier oft niedrige und gemeine Natur, immer demüthige, höchstens liebliche Gesichtsbildung; dort idealische Schönheit, Hoheit des Geistes, große Bedeutung in Mine und Tragen des Körpers: Hier das steinerne Bild in unbestimmter Bewegung; dort in Ruhe oder vollständig deutlicher Handlung: Endlich, hier den deutlichsten Anspruch das Werk aus rundem Stein, als ein flaches Gemählde erscheinen zu lassen; dort die Bescheidenheit von der Statue nicht mehr zu verlangen als sie giebt, nämlich die treueste Abbildung eines von mehr als einer Seite zu beschauenden Körpers.

Es ist interessant, die Gründe dieser Verschiedenheit in den innern und äußeren Verhältnissen aufzuspüren, unter denen die Künstler beider Epochen gearbeitet haben.

Die Griechen sahen die Darstellung der nackenden Gestalt des Menschen als den Triumph der Bildhauerkunst

hauerkunst an. Ich glaube mit Recht. Sie ist es, die mit Treue darzustellen der Meissel die größten Schwierigkeiten zu überwinden hat. Sie ist es, die ihrer glatten und weißen Oberfläche wegen, dem bearbeiteten Marmor am meisten ähnelt. Sie ist es, welche die mehreste Abwechselung angenehmer Formen den äußeren Sinnen darbietet, und sie ist es endlich, die auch der innere durch selbstische Vergleichung mit seiner eigenen Hülle am interessantesten in der Nachbildung findet.

Warum der neue Künstler das Nackende seltner und nicht mit gleichem Glücke wie der alte bildet.

Diese nackende Gestalt stellt der neue Künstler nicht mit gleichem Glücke dar: er kann es nicht, er will es nicht, er darf es nicht, wenn er es auch könnte und wollte.

An und für sich ist das Blut der Griechen schöner als aller übrigen Völker der Erde. So finden es alle Reisende in diesem von der Natur begünstigten Lande noch jetzt, zu einer Zeit, wo mit der Erniedrigung des moralischen Menschen der physische von seiner ursprünglichen Vollkommenheit gewiß herabgesunken ist.

Denn dem Menschen, dessen Eltern nie unter dem Druck von Tirannei geseufzt haben, wird eine Gestalt angebohren, die das Gepräge der sorglosen Heiterkeit an sich trägt, unter der er gezeugt ist. Diese angebohrne Heiterkeit, deren sich die Griechen als eines eigenthümlichen Geschenks der Götter rühmten, gehörte daher sowohl ihrer Regierungsform zu, als dem Clima, unter dem sie lebten. Gemäßigte Leidenschaften waren die Folge von beiden. Kein Luxus, der den Körper unmittelbar zerstöret, keine Krankheit, die mit der Befriedigung des natürlichsten

sten Triebes die schrecklichsten Folgen der Entstellung des Körpers verbunden hätte, vermochten dazumal die ursprüngliche Anlage zur Schönheit zu verderben; hingegen diente die ganze, mit den Bedürfnissen des Staats und der engern Geselligkeit so genau verbundene Erziehung dazu, jene Anlage zur körperlichen Schönheit bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit auszubilden.

Die Art der Alten Krieg zu führen, Mann an Mann, machte Uebungen von Kampf und Spielen nothwendig, in denen der Körper Behendigkeit und Festigkeit gewinnen sollte. Die Art der Alten, in dem Umgange mit dem weicheren Geschlechte Unterhaltung aufzusuchen, erhöhete den Werth solcher Talente, die von körperlichen Vorzügen den höchsten Reiz entlehnen. Daher Gymnasien, Bäder, Spiele des Wettrennens, des Discuswerfens, des Ringens, pantomimische Tänze bei öffentlichen Festen: Ja! sogar Wettstreite der Schönheit unter Jünglingen und Mädchen unter Autorität der Gesetze.

Wie viel anders dies alles bei uns! Weniger ursprüngliche Anlage zur Schönheit, und beinahe durchaus keine Veranlassung, für die Ausbildung dieses Vorzugs eine ausgezeichnete Sorge zu tragen. Selbst das Weib, das bei uns einen besondern Werth auf ihre Gestalt legt, macht sich nach unsern Begriffen von sittlicher Vollkommenheit lächerlich.

Warum soll der neue Künstler das vorzüglich gern vorstellen wollen, was nicht vorzüglich gern gesehen wird? Doch es sey! Angefeuert durch das Beispiel der Griechen, hält er die nackte Gestalt noch jetzt für den würdigsten Vorwurf des Meissels; wie

selten

selten bietet sich ihm ihr Anblick dar, und wie noch seltener in der Vollkommenheit, die ihn zur Nachbildung anfeuern könnte!

Bei den Griechen sahe der Künstler die nackten Formen der edelsten Jugend beider Geschlechter in dem Grade von Vollkommenheit, wozu sie besorgte Erziehung, die Folge des Wohlstandes, nur immer zu bringen im Stande war. Er sahe sie täglich, bei ihren Festen, bei ihren Spielen, überall, indem Clima und falsche Begriffe von Anstand gänzliche Verhüllung des Körpers nicht nothwendig machten. Die schönsten der griechischen Mädchen und Jünglinge hielten es sich zur Ehre, als eine Venus, als ein Apollo der Gegenstand öffentlicher Verehrung zu werden.

Hingegen bei uns wähnt sich die Buhlerin, die ihre Reize zu jedem andern Gebrauche feil bietet, durch den Antrag entehrt, dem Künstler zum Modelle zu dienen. Rauheres Clima, andere Begriffe von Anstand, und phantastische Mode haben eine gänzliche Verhüllung nothwendig gemacht; und selten glückt seitdem dem Bildhauer der Anblick eines nackten Körpers. Auge und Hand entwöhnen sich der Bekanntschaft mit Gegenständen, deren Nachbildung nothwendig Sicherheit des Blicks, und Uebung der Hand erfordert. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß der neuere Künstler die Extremitäten des Körpers, die er oft entblößt sieht und nachahmt, wenn gleich nicht mit gleicher Schönheit, dennoch mit gleicher Wahrheit als der alte bildet; nur die übrigen Theile des Körpers erfüllen selten die Forderungen, zu denen uns die Werke der Alten berechtigt haben.

Der neue Künstler arbeitet also gröſtentheils aus der Erinnerung, aber wenn ihm auch ein lebendes Modell zur Nachbildung zu Theil wird, wie erhält er es? Entstellt durch pressende Bekleidungen, die dem Wuchs des Körpers eine schiefe Richtung gegeben haben:[1]) gewelkt durch Sorgen der Nahrung, abgemergelt durch mühselige Arbeit, erschlafft durch entehrenden Genuß der Freuden des Lebens, oder gar durch Krankheiten, ihre Folgen.

In der That! solch ein Anblick ist eher im Stande Ekel als Enthusiasmus zu erregen, und ich weiß nicht, ob der Bildhauer Ursach hat, sich zu beklagen, daß das, was er so ungern darstellen möchte, da er es nur so mangelhaft darstellen kann, ihm nun auch nach den Begriffen seiner Religion sogar darzustellen verwehret wird.

Denn seitdem sich die Begriffe über den Umgang beider Geschlechter und deren endlichen Zweck sehr verändert haben; seitdem die nackte Gestalt so selten geworden ist, daß ihre Erscheinung allemal mit einer mächtigen Regung der Einbildungskraft, und durch diese mit einer starken Wirkung auf die Sinne verknüpft ist; seitdem hat man sehr wohl gethan, die Verhüllung des Körpers an Orten, wo unser Geist mit Dingen dieser Welt nicht beschäfftigt seyn soll, zur Nothwendigkeit zu machen.

Diese Gründe entwickeln den ersten Unterschied zwischen dem Stil der Alten und dem neuen Kirchenstile in der Sculptur. Jene verschleiert die nackte Form

1) Z. E. Schnürbrüste, Schuhe. Beinahe kein Fuß ist noch jetzt in seiner ursprünglichen Form.

Form des menschlichen Körpers weniger als diese, und entzieht sie nie dem Auge ganz.

Unvermerkt und gleichsam von selbst, komme ich hier auf ein zweites charakteristisches Unterscheidungszeichen. Die Alten, wenn sie ja bekleideten, thaten es immer auf eine Art, bei der die nackte Form eher gewinnen als verlieren mußte. Man verfolgt deren Umrisse noch immer unter dem Gewande, und es scheint nur darum ihr angelegt zu seyn, um die stets sich schlängelnden Linien des fleischigten und musculösen Körpers, durch einige eckigter und gerader laufende zu unterbrechen, und contrastiren zu lassen. Hingegen nach unserm Kirchenstile ist ein Gewand, ein Laken oder Teppich, den der Künstler nach Art des Tuchhändlers vor den Augen des Kauflustigen ausbreitet, oder einem Seegel gleich dem Spiel der Winde überläßt. Er verfährt mit der Bildung der Falten so willkührlich, als der Arabesken- oder Cartouchenmahler mit seinem Laub- und Muschelwerk. Es sind nicht Gewänder mehr, es sind Felsklumpen, Marmorblöcke taillirt en Facettes, auf denen das Licht buntscheckig spielt, und die man nie für dasjenige erkennen würde, was sie seyn sollen, wenn nicht Kopf und Beine an den Ecken hervorragten. Gewand ist also in unserer neuen Bildhauerkunst eine für sich stehende Hauptsache geworden: eine Schadloshaltung für die entzogene nackte Gestalt: oder, wenn man lieber will, ein Werkzeug der Rache des beleidigten Ehrgeizes, indem man durch die neue Erfindung selbst der Andeutung des Versagten entbehren zu können geglaubt hat.

Dem alten Künstler war Gewand Bekleidung des Körpers: dem neueren ist sie Hauptsache, von deren willkührlichen Bildung er sich bestehenden Reiz erwartet.

Der alte Künstler hebt die Gestalt ins Ideal; der neue hält sich an die gemeine Natur: Jener giebt seinen Köpfen den Ausdruck thätiger Geistesgröße; dieser duldsamer Demuth, oder finsterer Eingezogenheit.

Aber selbst in den Theilen des Nackenden, welche dem neueren Künstler mit den alten zum Vorwurf bildlicher Darstellung auf gleiche Art geblieben sind: in den Köpfen, in den Extremitäten, treffen wir eine wesentliche Verschiedenheit zwischen beiden an. Der letzte scheint vermittelst des idealen Schönen immer über die Gränze der uns bekannten Natur hinauszugehen, während daß der erste nicht bloß aus Unvermögen, sondern mit Vorbedacht bei der Darstellung der gewöhnlichen Natur stehen bleibt.

Mehr! der Ausdruck in den Köpfen der Figuren des mythischen Cirkels der Alten, der physiognomische, nicht der pathologische Charakter ist viel bedeutungsvoller, höher, edler, als in den Köpfen der Personen unserer Gottheit, unserer Patriarchen, Apostel und Heiligen, welche mehrentheils das Gepräge finsterer Eingezogenheit, oder duldsamer Demuth auf ihren Gesichtsbildungen tragen. Es ist hier der Ort, die Gründe dieses neuen Unterscheidungszeichen des alten und des Kirchenstils aufzusuchen.

Die Gründe dieser Verschiedenheit werden aus der verschiedenen sittlichen, politischen und religiösen Erziehung des Menschen, und zugleich aus dem verschiedenen Gange, den die Künste bei ihrer Aus-

Einer derselben ist durch die vorhergegangene Bemerkung angezeigt, daß die Griechen von einer schöneren Natur umgeben waren. Aber dieser Grund allein erklärt nicht Alles. Die brittische Nation ist seit langer Zeit die schönste des heutigen Europa; aber erst spät haben diese Insulaner die Künste geliebt, und noch jetzt ist nicht Schönheit der erste Zweck der Bemühungen, die sie ihnen widmen.

War der physische Nervenbau der Griechen empfänglicher für die Empfindung des Schönen? Es ist nicht unwahrscheinlich. War ihre politische, sittliche und religiöse Erziehung mehr dazu gemacht, den

Sinn

Sinn des Schönen in ihnen zu entwickeln? Das ist gewiß. bildung genommen haben, entwickelt.

Jedes Individuum eines so freien, und in so viele kleine Staaten getheilten Volkes als die Griechen waren, sahe sich als ein wesentliches Stück des Ganzen an, welches zur völligen Ausbildung seiner Kräfte durch Patriotismus, Ehrgeiz und Selbstgefühl aufgefordert wurde. Der Antheil an der Administration des Staats, der Dienst im Kriege, nahmen nur einen Theil derselben hin, und mit dem Ueberrest wucherten sie zum Besten der Künste: es sey durch den unmittelbaren Antheil, den sie an ihrer Ausübung nahmen, es sey durch den Fleiß, den sie auf solche Talente wandten, die mit jenen in Verbindung standen, oder doch das Gefühl für sichtbare Schönheit mittelbar entwickelten.

Denn das Denken um zu denken, das Wissen um zu wissen, war bei den Griechen, zur Zeit wie die Künste aufblüheten, weniger gewöhnlich. Sie speculirten gemeiniglich mit unmittelbarer Beziehung aufs handelnde Leben, und Kenntnisse, welche den Affekt des Wissens, des Erkennens spannen, waren zu schwer zu erlangen, um die bloße Neugierde nicht abzuschrecken. Nichts natürlicher also, als daß sie ihre Muße auf solche Gegenstände wandten, die, ohne einen großen Umfang von Vorerkenntnissen vorauszusetzen, dennoch eine solche Unterhaltung geben, welche die Thätigkeit in ernsthafteren Geschäfften nicht hindert, vielmehr in manchen Fällen unterstützt: Dies sind die schönen Künste. Der Geschmack an denselben war also viel ausgebreiteter, viel allgemeiner, und da die Schönheit der menschlichen Gestalt des

Nutzens im Kriege und der Annehmlichkeit im Frieden wegen, ein eben so allgemein geschätzter Vorzug war, so erhielt natürlicher Weise jener Geschmack die Richtung, die Darstellung der schönen körperlichen Form als die höchste Stufe der Kunst zu betrachten.

Vieles muß auch daraus erklärt werden, daß die schöne Gestalt des Menschen bei den Griechen das Symbol der Wesen war, denen sie ihre religiöse Verehrung widmeten.

Der rohe Mensch, der den Stein oder Klotz, bei dem ihm die höchste Kraft ein besonderes Glück oder Unglück hatte wiederfahren lassen, erst als das Wiedererkennungszeichen seiner Hoffnung oder seiner Furcht geliebt und geschenet, bald als Ursach von beiden angebetet hatte, gerieth bei stufenweiser Verfeinerung auf den Gedanken, erst diesen Klotz in Kopf, Arme und Beine zu spalten, dann als treue Abbildung des Menschen, endlich als Ideal seiner Gestalt in seinem Tempel aufzustellen.

Denn als die lebhafte Thätigkeit der Griechen, welche durch die Unabhängigkeit und durch die Wetteiferung so vieler nahe an einander liegenden Staaten immer unterhalten wurde, ihnen hohe Ideen von thätiger Tugend, Freiheit, Ehre, Vaterlandsliebe, und zu gleicher Zeit ein starkes Gefühl ihrer eigenen Würde gegeben hatte; so wurden sie durch den Enthusiasmus zur Vergötterung ihres Gleichen getrieben, und legten jenen rohen Ahndungen einer höheren Kraft erst den Begriff des Menschen überhaupt, bald aber von menschlicher Vollkommenheit in dem höchsten Grade, den sie sich denken konnten, bei.

In dieſen Begriff von Vollkommenheit nahmen ſie körperliche Schönheit aus den angeführten Urſachen als ein nothwendiges Ingredienz auf: ſie ſetzten aus den verſchiedenen Erfahrungen, die ſie im Einzelnen gemacht hatten, ein ſchöneres Ganze zuſammen, und verehrten nun das vollkommenſte Weſen unter der Bildung des ſchönſten ſeiner Geſchöpfe.

Anfangs war eine ſolche bildliche Darſtellung nur idealiſche Verſinnlichung höherer Kräfte, nach Erfahrungen ähnlicher aber bekannter Tugenden. Jupiter war wirklich Gott, der beſte aller Beherrſcher nach dem Zuſchnitt der guten wirklichen Regierer der Völker. Nachher verdiente der Menſch, der dieſen Begriff am mehreſten in ſeinem irrdiſchen Leben ausfüllte, der nächſte nach dem höheren Weſen, der Halbgott, der Held, eine Erhaltung ſeines Andenkens von ſeinen dankbaren Mitbürgern. Man idealiſirte ſeine Form, um ihn zu vergöttern, oder wenigſtens ſeine Nachkommen durch den ſinnlichſten aller Eindrücke zur fernen Verehrung und Nacheiferung anzufeuern.

So wurden Tempel, öffentliche Plätze, jedes Privatgebäude bevölkert. Das Kind, deſſen Hände zum erſtenmale von der Mutter zum Dienſt der Gottheit gefaltet wurden, ſahe in dem Bilde der höchſten Kraft nur den ſchönſten der Sterblichen; und der ältere Sohn, dem der Vater das öffentliche Monument, den Zierrath ſeiner Wohnung erklärte, erblickte in dem ſchönſten der Menſchen nur das Bild der inneren Würde ſeiner Vorgänger. Soll ich es erſt ſagen, wie ſich Hoheit der Seele und Gefühl der Schönheit hier wechſelſeitig verſtärkten, wie ſich kein ſchöner

Körper denken ließ, ohne eine schöne Seele, und keine schöne Seele ohne einen schönen Körper! Soll ich es erst sagen, wie sehr der Künstler, der für die innere Bildung seiner Landsleute, wie für ihr Vergnügen arbeitete, der Mann des Staats, der Liebling der Nation wurde! Wie das Bewußtseyn dieses wichtigen Antheils an dem allgemeinen Wohl ihn zu hohen Ideen emporhob, den Begriff des wahrhaft Großen und Edeln in ihm gründete, und wie die Bezeugung öffentlicher Achtung ihn spornte, an höhere Vollkommenheit stets hinanzustreben!

So trug sittliche, religiöse und politische Erziehung zu dem ausgezeichneten Geschmack der Griechen an Schönheit der Gestalten bei: an Gestalten mit hoher Bedeutung eines zum Besten der Menschheit thätigen Wesens, an Gestalten, die neben jener Bedeutung auch das Bewußtseyn ihres Werthes zu haben scheinen: An schönen, an mächtigen, aber auch an stolzen Gestalten!

Ehe ich zu der Abweichung unserer Begriffe über die Bildung der Personen, die den Gegenstand unserer religiösen Verehrung ausmachen, übergehe, muß ich noch eine Anmerkung über den Gang der Künste bei den Griechen hinzufügen, welche es erklären wird, warum sie bei ihrem unaufhörlichen Streben nach Schönheit und hoher Bedeutung dennoch die Grundregeln derselben, Simplicität, Ebenmaaß, Regelmäßigkeit, Richtigkeit der Verhältnisse, kurz! alle Grundlagen unsers Vergnügens an dem Wohlgeordneten und Uebereinstimmenden der Gestalt nie verlassen haben. Denn diese Schranken finden wir nicht überschritten, selbst in den spätesten Werken der alten

Kunst

Kunst nicht, und die Fehler, die dagegen begangen sind, scheinen mehr dem Unvermögen zuzugehören, die Vollkommenheit, zu der sie führen, zu erreichen, als der wissentlichen Absicht, sie Feldein auf einem andern Wege zu verfolgen.

Früh, in den ersten Zeiten des Wachsthums der Künste, finden wir die Bildsäulen menschlicher Figuren als Symbole derselben behandelt: nicht anders wie Gebäude Symbole von Hütten sind, mit dem Senkblei und dem Winkelmaaß in symmetrische Gestalten geschnitten. Es sind keine Nachbildungen der Menschen, es sind für sich stehende Geschöpfe, an denen die einzelnen Theile zu dem Ganzen nach inneren, aus der Masse selbst hergenommenen Verhältnissen harmoniren. Alles ist viereckigt, steif und ohne Wahrheit; aber alles stimmt an der willkührlichen Composition zu einem leicht von der Seele zu fassenden Begriff überein: alles ist wohlgeordnet. Von dort ist man zur Wahrheit fortgeschritten, man hat die ursprüngliche Simplicität, das Ebenmaaß der Theile zu einander, das Verhältniß derselben zum Ganzen beibehalten; man hat aber auch mehr Verschiedenheit der Formen in die Theile gebracht, und überhaupt die Uebereinstimmung des Nachgebildeten mit dem Vorbilde mehr besorgt. Das Viereckigte hat mehr Rundheit, die Linie mehr Ausschweifung, das Detail mehr Treue erhalten. Endlich hat man den Reiz hinzugefügt, die wellenförmigen Contouren, die Abwechselung in den Stellungen und Formen der einzelnen Glieder. Auf solche Art ist die symmetrische Verfahrungsart unter Leichtigkeit, unter Schein des Regellosen, und unter Mannichfaltigkeit der Formen

zwar versteckt, nicht aber ganz aus den Augen gesetzt worden: und hierbei ist man stehen geblieben.

Diese Erziehung der Idee von Schönheit scheint nun mehrere glückliche Folgen gehabt zu haben. Einmal hat man nie das Nothwendige dem Ueberflüssigen, nie Treue und Wahrheit, am wenigsten aber den leichten Begriff des Wohlgeordneten und schnell zu Fassenden der Sucht aufgeopfert, eine Menge von unbestimmten Gefühlen durch Abwechselung ungewisser Formen in dem Beschauer zu erwecken. Simplicität in Mine und Stellung, Simplicität und Ebenmaaß in den Verhältnissen der Theile zum Ganzen, jene Grundpfeiler der Schönheit und hoher Bedeutung, sind stets mit äußerster Gewissenhaftigkeit beobachtet worden.

Ferner: Da die alten Künstler die Schönheit immer auf einer und derselben Straße verfolgt haben, so haben sie auch alles was darauf lag, viel vollständiger auffammeln können, als unsere neueren, welche, bald auf diesem, bald auf jenem Wege, Vergnügen und Unterhaltung für uns aufzusuchen bemüht gewesen sind.

Dies scheinen mir die hauptsächlichsten Ursachen der Höhe zu seyn, auf der die Alten gegen die Neueren in Rücksicht auf idealische Form, und auf Bedeutung idealischer Geistesgröße stehen. Physische Anlage und moralische Verfeinerung des Gefühls für Schönheit: ein erhabener, mit der Religion und politischen Verfassung in genauer Verbindung stehender Zweck der Kunst: die davon abhängende Achtung des Künstlers: und endlich der einfache Gang der Künste, die

aus

aus der Grundquelle der Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen entwickelte Ideen der Schönheit.

Alle diese Ursachen fallen bei uns weg. Wir denken uns den sittlich vollkommenen Menschen wohl ganz getrennt von dem physisch vollkommenen: wenigstens braucht der moralische Held nach unsern Begriffen nicht der schönste Mensch zu seyn. Unsere politischen Verhältnisse geben uns gar keine, und unsere geselligen nur eine sehr geringe Veranlassung, auf körperliche Gestalt einen besondern Werth zu legen. Unsere gröberen Sinne werden durch fleischigte ausgeschweifte Formen viel stärker in Bewegung gesetzt, als durch einfache und übereinstimmende Ordnung der Theile zum Ganzen.

Das Vergnügen, was wir an einer schönen Gestalt empfinden, gehört unserm Verstande, unserm Nachdenken: es ist ein gequältes Werk, ein fremder von den Griechen hergeholter Geschmack, der hier, wie in so vielen andern Dingen, mit unsern sittlichen und religiösen Begriffen gerade zu im Widerspruche steht.

Denn unsere von der Religion gebildete Moral verbietet uns auf einen so zufälligen Vorzug, als der einer schönen Gestalt ist, irgend einigen Werth zu legen, und es hat Zeiten gegeben, in denen man es zur Gewissenssache hat machen wollen, den Heiland, der uns zum Vorbilde menschlicher Vollkommenheit aufgestellet ist, der sich aber aller weltlichen Vortheile entäußert, Schmerzen und Leiden in seinem Leben auf sich genommen hatte, unter einer schönen und gesunden Gestalt zu denken.

Am wenigsten aber läßt eben diese christliche Sittenlehre den Ausdruck des Bewußtseyns einer thäti-

thätigen Seelengröße zu, jenen Charakter von Hoheit, der uns bei dem Anblick einer Statue der Alten den Ausruf abpreßt: Welch ein Mann! Welche Thaten dürften wir von ihm erwarten, wenn er wieder ins Leben hervorgienge!

Es ist interessant zu sehen, welchen Begriff die neueren Künstler mit den Personen der Gottheit, und ihrer hauptsächlichsten Verehrer verknüpft haben.

Begriffe der neueren Künstler über die Personen der Gottheit, und ihrer vornehmsten Verehrer im alten und neuen Testamente.

Sie haben das alte Testament von dem Neuen getrennt. Aber der Gott Israels ist ihnen in der Geschichte des neuen Bundes die erste Person der Dreieinigkeit geblieben. Gott der Vater also, der die Sünden der Väter an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied straft, der erzürnt über das menschliche Geschlecht nur durch das Leiden seines Sohnes versöhnt werden konnte, hat die ernste, finstre und strenge Mine eines aufgebrachten Richters [2]) erhalten, und die Patriarchen, von Adam an bis auf den jüngsten Propheten, scheinen durch das lange Harren auf die Zukunft des Mittlers in nicht geringe Sorgen, Schwermuth und Grämelei versunken. Lauter unaufgeräumte Graubärte, die mit den mürrischen Flußgöttern der Alten die größte Aehnlichkeit haben. Zeichnet sich einmal ein Joseph oder David unter ihnen aus; die Geschichte des Patriarchalischen Zeit-

2) Ich bin sehr weit entfernt, die Art, wie die Künstler die Personen unserer heiligen Geschichte aus Irrthum und falschen Begriffen sich gedacht haben, zu der meinigen zu machen. Man sieht hier leicht, daß ich bloß davon spreche, wie es ist, nicht davon wie es seyn könnte und sollte.

Zeitalters zeigt diese Königssöhne als Hirten: und so erscheinen sie in unsern Gemählden.

Der Heiland wird uns in der Bibel als der sanftmüthigste, duldsamste, liebendste aller Menschen geschildert. Dieser Charakter läßt sich mit einer schönen Figur verbunden als möglich denken, aber die Nothwendigkeit dazu liegt so wenig am Tage, daß man vielmehr bei alle dem Leiden, welches er während seines Wallens hienieden ausgestanden hat, nur durch eine kränkliche abgehärmte Figur den Begriff seines historischen Daseyns in der Kunst völlig deutlich zu machen glauben kann. Auch finden wir so wenig ihn als seine Nachfolger, die Apostel und Heiligen unter sehr schönen Gestalten gebildet. Und das nicht sowohl aus Unvermögen, als aus Absicht. Der Begriff von christlicher Entäußerung und Demuth hat dies verhindern müssen, bei einigen haben bestimmte Nachrichten und Legenden im Wege gestanden. Die Apostel waren Personen von gemeiner Herkunft und schon bei Jahren: Nur Paulus und Johannes machen hier Ausnahmen; der letzte wird mit schüchterner Lieblichkeit gebildet. Der heil. Petrus ist der Tradition zufolge kurz, untersetzt und von eckigter Form gewesen, andere Apostel waren eben dieser Tradition nach nicht schöner: die Stifter der Orden aber meistens ausgehungerte, durch Krankheiten, Fasten und Casteien abgemergelte Menschen. Ahndung von Geistesgröße finden wir nirgends. Thätige Tugend wie die Griechen sie bildeten, schien dem Geiste einer Religion zuwider, nach deren Lehren man Kindern ähneln soll, um das Reich Gottes zu erwerben. Bewußtseyn unsers Werthes, Ausdruck

des

des Seelenadels gränzt in der sichtbaren Darstellung an Stolz. Man hätte den Märtyrern den Ausdruck der Standhaftigkeit geben können, aber in den bildenden Künsten ist dieser Ausdruck nicht bestimmt genung, und mit sanfter Einfalt verbunden, wird er unbedeutend.

Die Gottheiten und Helden der Alten sind idealisirt, individuelle Bildungen einer Menschenart: das höchste Wesen, die Heiligen, die Tugenden der Neueren, entweder wirklich individuelle Bildungen einzelner Menschen, oder allegorische Abstracta unsinnlicher Eigenschaften.

Die Gottheiten der Alten unterscheiden sich noch besonders von den Heiligen der Neueren, und selbst von der letztern Vorstellungsart des höchsten Wesens dadurch, daß jene personificirte Menschengattungen waren, diese hingegen personificirte einzelne Individuen von Menschen oder personificirte Abstrakte, allegorische Bilder unsinnlicher Eigenschaften sind. Es ist nämlich eine bekannte Erfahrung, daß sich nicht bloß die hervorstechenden Neigungen des Herzens, die Fähigkeiten der Seele und des Körpers, an der Gestalt des Menschen äußern, sondern daß auch die Lage, in der sie sich im handelnden Leben befinden, die besondere Richtung, welche die Eigenschaften ihrer Seele und ihres Körpers zu einer bestimmten und anhaltenden Thätigkeit oder Beschäfftigung erhalten haben, sich auf die äußere Form des Körpers eindrücken.[3])

Die Alten scheinen aus vielen Erfahrungen, aus mehreren Beispielen im Einzelnen, die prägnantesten Züge der Gestalt herausgehoben zu haben, worin mehrere

3) Dies geht so weit, daß Männer, die es in der Bemerkungskraft zu einem gewissen Grade von Fertigkeit gebracht haben, auf den ersten Blick die verschiedenen Handwerker: Schneider, Schuster u. s. w. bloß nach der Gestalt zu unterscheiden wissen.

mehrere Menschen von gleichen Neigungen, Fähigkeiten, unter ähnlichen Lagen, und mit gemeinschaftlicher Beschäfftigung zusammentreffen, und sich dadurch unverkennbar von andern unterscheiden, die von entgegengesetzten Neigungen und Fähigkeiten sind, unter andern Lagen handeln, und ihrer Thätigkeit eine verschiedene Richtung geben. Indem sie nun diese besondere Gattung von Zügen um etwas über die Natur verstärkten, erhielten ihre Gottheiten jene idealisirte Physiognomien, welche der Beschauer für individuelle Bildungen, nicht des einzelnen Menschen, sondern einer gewissen Art von Menschen, erklärt.

Jede Gottheit der Alten war Individuum, wenn man ihre Bildung gegen die einer andern Gottheit hielt; nicht aber Individuum in Vergleichung mit dem einzelnen Menschen. Jupiter, der große und gütige Beherrscher, bekam den Ausdruck einer Ehrfurcht und Vertrauen einflößenden Majestät: Apollo den sanften und edeln Charakter eines Beschüzzers der Künste und Wissenschaften: Mercur den eines gewandten und behenden Ringers: Hercules den eines biedern und starken Kämpfers: Juno den einer vorsichtigen, aber stolzen Hausfrau: Minerva den eines kalten aber geschickten Weibes u. s. w. Kurz! jeder Gott war ein Individuum mit einer Art von Charakter, wie die Alten glaubten, daß er unzähligen Beispielen der nämlichen Gattung zufolge seyn sollte, um sich von Charakteren einer andern, nach eben so unzähligen Beispielen abstrahirten Gattung, deutlich und bestimmt zu unterscheiden.

Die Alten gaben ihren Statuen mehr Ausdruck

Dies hatte sehr glückliche Folgen für die Kunst. Es brachte Bedeutung und Abwechselung in den

physiognomischen als pathologischen Ausdruck; die Neueren umgekehrt, geben ihnen mehr pathologischen als physiognomischen.

druck und in die Formen, ohne jener ruhigen Ordnung und Uebereinstimmung der Züge zu schaden, welche die Schönheit fordert. Der alte Künstler konnte seine Begriffe von Wohlgefälligkeit der Formen nur mit diesem Ausdruck eines allgemein individuellen Charakters vereinigen; so war die völlige Schönheit da, die sich ohne Ahndung eines lebenden Wesens eben so wenig denken läßt, als diese Ahndung ohne wohlgefälligen Eindruck der Formen.[4]) Der Beschauer fand sich bei der Auflösung des Gedankens hinreichend beschäfftigt, seine Ansprüche auf Treue und Bedeutung wurden hinreichend ausgefüllt, ohne gerade Aehnlichkeit mit bestimmten Personen ausfinden zu wollen, oder gar eine affektvolle Thätigkeit von dem Steine zu verlangen. Mit einem Worte, die physiognomische Darstellung des Menschen war schon eine so schwere und unterhaltende Aufgabe für den Künstler, als daß man ihm die pathologische nicht gern geschenket haben sollte.

Unsere

4) Und von dieser Vereinigung, nicht von dem Wohlgefälligen der Formen allein, ist das zu verstehen, was Cicero Orat. 2. speciem pulchritudinis eximiam quandam nennt. Hier ist die ganze Stelle, die zur Erklärung desjenigen, was im Texte gesagt ist, dienen kann. Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mentem incidebat *species pulchritudinis eximia quaedam*, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.

Unsere Neueren entbehren dieses Vortheils ganz oder gröſtentheils. Ihr höchstes Wesen ist ein solches Abstraktum aller möglichen Vollkommenheiten, daß sie die eine zum Nachtheil der übrigen nicht hervor heben dürfen. Sie haben es zuweilen gewagt, gewisse Tugenden zu personificiren, gewissen Figuren einen allgemeinen Charakter zu geben; aber hier ist der allgemeine Charakter zu allgemein geworden, das heißt, die besondere Modification, welche die eine tugendhafte Neigung der Gestalt giebt, läuft so sehr mit den Modificationen, welche tugendhafte Neigungen der Gestalt überhaupt geben, zusammen, daß man nothwendig Attribute zu Hülfe nehmen muß, um die besondere Bestimmung dem Beschauer zu erleichtern, und dem Ueberdruß, der aus Einförmigkeit entsteht, vorzubeugen.

Ein Apollo der Alten, dessen Leier verloren gegangen ist, unterscheidet sich noch deutlich von einem Jupiter ohne Adler und Donnerkeil: Eine Klugheit ohne Spiegel aber ist von einer Gerechtigkeit ohne Waage nicht auszukennen. Haben die Neueren auf den Physiognomien der Heiligen einen allgemeinen Charakter hervorstechend zeigen wollen; so hat es, so lange die Figur in Ruhe blieb, hauptsächlich nur der sehr eingeschränkte und der Schönheit wenig vortheilhafte eines demüthigen, mit steten Uebungen der Andacht beschäfftigten Menschen seyn können.

Diesen Mangel von Schönheit der Gestalt, und bestimmten Ausdruck einer allgemein individuellen Physiognomie, haben die neuen Künstler dadurch zu ersetzen gesucht, daß sie durch Abwechselung particulär individueller Bildungen und durch den patholo-

gischen Ausdruck transitorischer Bewegungen der Seele, wo nicht schön, wenigstens treuer, wo nicht so bedeutungsvoll, wenigstens repräsentirender und gezierter, wo nicht so fähig zur Thätigkeit, wenigstens emsiger, beflissener in ihren Figuren erscheinen wollten. Mich dünkt das Mittel ist schlimmer als das Uebel selbst.

Denn da man nun recht abwechselnd in den Bildungen seyn wollte, und doch gewisse Physiognomien, nach den vorher angegebenen Grundsätzen nothwendig ausfallen mußten, so konnte man, um immer neu zu bleiben, in der Wahl nicht ekel seyn. Nicht selten entlehnte man daher die Gestalten der Heiligen von den niedrigsten Pilgrimmen, Einsiedlern und andern Bettlern dieser Art.

Wenn die Alten ihre Statuen in thätige Bewegung setzten, so war dieser Ausdruck stets bestimmt und vollständig erklärbar; die Neueren liefern meistens nur academische Stellungen.

Mit dem pathologischen Ausdruck, den die Neueren beinahe in allen ihren Statuen dem physionomischen vorgezogen haben, hat es in der Sculptur, wie schon öfterer bemerkt ist, seine eigenen Bedenklichkeiten. Selten besteht damit der Eindruck des Wohlgeordneten und leicht zu Fassenden, der dem Gefühl der Wohlgefälligkeit der Formen zur Grundlage dient. Gegen eine Figur in Affekt haben die Alten zehn in Ruhe gebildet. Aber wenn sie auch zuweilen (und zwar hauptsächlich, um dem Meissel Veranlassung zu geben, seine Kunst in der Darstellung des Muskelnspiels zu zeigen:) den Körper in thätige Anstrengung versetzt haben, so ist doch wenigstens dieser pathologische Ausdruck zu gleicher Zeit hinreichend motivirt, deutlich und erklärbar.

Man erinnere sich, was ich bei dem Pallaste der Farnesia in diesem Theile meines Buchs von dem Unterschiede zwischen dem analogisch lyrischen Aus-

druck

druck des Affekts, und dem analogisch dramatischen gesagt habe. Der erste ist allemal durch sich selbst verständlich. Die Absicht, in der die Seele dem Körper eine gewisse Richtung giebt, beruht auf einer so allgemein bekannten Situation, oder affektvollen Fassung der Seele, daß der Beschauer über die Frage, was sie in dem besondern Falle veranlaßt haben könne, freiwillig weggeht. Der lachende Faun, die schwermüthige Elektra sind von dieser Art. Gesetzt aber auch, die Vorstellung ist dramatisch, das heißt, das Bild will mir mit der affektvollen Fassung zu gleicher Zeit die concurrirenden Umstände wissen lassen, deren Folge sie ist; so haben die Alten diese dramatische Vorstellung doch immer so gewählt, daß die Lage der einzelnen Figur, oder die Zusammenstellung derselben mit einem Gegenstande von geringem Umfange zu gleicher Zeit die Exposition und die Aktion, oder, so zu sagen, den Prologus und den Exodus der alten Tragiker enthielte.

Ein Verwundeter, der seine letzten Kräfte anstrengt, um sich in die Höhe zu richten: eine im Ausfall gestreckte Figur mit Schild und Degen: ein Alter, der ihn umwindende Schlangen abwehrt,[5]) sind lauter einzelne Figuren, die eine vollständig deutliche Handlung mit Ursach und Wirkung dem bloßen Auge darbieten.

5) In einer Landschaft von Pouſſin sehen wir eine solche Vorstellung. Es ist nicht Laocoon; es ist ein Mann, der von Schlangen angefallen ist. Mehr wissen wir von ihm nicht, aber es ist genung, um seine Lage zu verstehen und zu fühlen.

Beinah alle neueren Statuen haben nun einen pathologischen Ausdruck: d. h. ihr Körper zeigt eine Anstrengung, die auf eine thätige Lage der Seele schließen läßt; aber zum Unglück wissen wir selten, was sie mit ihrer Thätigkeit intendiret. Es sind größtentheils bloße akademische Stellungen nach der Regel des Contraposto geordnet. Der Künstler, der sie darin versetzt hat, hatte keine andere Absicht, als eine wohlgefällige Abwechselung in die Lage der Glieder zu bringen. Die Absicht gehörte also ihm, nicht dem lebenden Wesen in der Figur. Wenn der eine Arm ausgestreckt ist, so muß der andere sich zurückziehen: tritt das eine Bein vor, so muß das andere zurückweichen: beugt sich der Obertheil des Körpers auf die rechte Seite, so muß sich der untere auf die linke wenden. Sehr selten wissen wir warum?

Der Künstler rechnet oft zur Verständigung dieser besondern Thätigkeit auf unsere Vorerkenntnisse von den Lebensumständen seines Helden; aber er soll nur in sofern darauf rechnen, als die Situation aus der Geschichte einen an sich durch den bloßen Anblick erklärbaren Ausdruck motivirt. Der weinende Petrus kann von jedermann verstanden und gefühlt werden, es ist die Darstellung einer allgemein bekannten leidenschaftlichen Fassung der Seele; aber eben dieser Heilige, der in den dritten Himmel entzückt wird, macht eine viel zu particulaire Situation aus, als daß wir bei der Auslegung des Ausdrucks, bei der Prüfung seiner Billigkeit nicht leicht in die Irre geführet werden sollten.

Dazu kömmt, daß die Legenden der Heiligen gemeiniglich dem Inhalte und der Schreibart nach viel

zu

zu unintereſſant ſind, um einem Manne von Geſchmack anmuthen zu können, ſich damit bekannt zu machen.

Ein Vorzug, dem die neueren Bildhauer vor jedem andern nachgeſtrebt haben, beſteht in der mahleriſchen Wirkung der Bildhauerarbeit. Ich habe ſchon mehrere Male geſagt: daß mahleriſche Wirkung von Einheit und Abwechſelung in Farben, Formen und Helldunkeln abhänge. Keines von dieſen drei Stücken darf zur wahren mahleriſchen Wirkung fehlen, und die Farben machen ein Hauptingredienz derſelben aus. Inzwiſchen muß ſich die Sculptur, wenn ſie anders nicht in bloße Spielerei, in kindiſche Nachäffung verfallen will, die uns ihre Unvollkommenheit in dieſem Stücke eher auffallend macht, als zu verſtecken im Stande iſt, ganz enthalten. Schon aus dieſem Grunde erhellet, daß man ihr mahleriſche Wirkung nur unvollſtändig einräumen könne, und ſie bloß auf die Wirkung des Helldunkeln, und der eigentlichen Gruppirung einſchränken müſſe.

Letztes Unterſcheidungszeichen des Stils der alten Bildhauer von dem der Neueren: dieſe ſtreben mit ihren Werken aus rundem Steine zu ſehr der Wirkung eines flachen Gemähldes nach.

Daß dieſe eingeſchränktere Art durch das Wohlgefällige der eigentlichen Beſtandtheile des Scheins, oder durch den angenehmen Eindruck der Maſſe bei dem erſten Anblicke zu rühren, kein gleichgültiger Zuſatz zu unſerm Vergnügen ſey, iſt nicht zu leugnen. Die Alten haben dieſe Art mahleriſcher Wirkung beſorgt, an mehreren Statuen der Neueren thut ſie die gewünſchte Wirkung. Es kömmt auf den Ort der Aufſtellung, auf die Art wie das Licht geleitet wird, auf die Lage der Glieder unendlich viel an, ob unſer Auge den Begriff des Ganzen mit Leichtigkeit faßt, auf die intereſſanteſten Theile zuerſt gezogen, und im

Detail angenehm unterhalten wird. Der Jupiter Verospi thut bei Tage wenig Wirkung, und bei der hoch gehaltenen Fackel am Abend sehr viel: Warum? Weil das Auge gleich die großen Massen von Schatten von den hellen Partien absondert, von diesen hellen, welche die schönsten sind, zuerst angezogen wird, und nun, ohne Nachtheil für das schon geordnete Ganze, gern bei dem Einzelnen verweilet.

Wer wird es leugnen wollen, daß die abwechselnde Lage der Glieder im Laocoon, die sich zu einer leicht zu umfassenden Form vereinigen, dem Auge angenehmer sey, als die gar zu einförmige Stellung der Pallas Giustiniani?[6])

Aber

Nähere Bestimmung des Herderschen Grundsatzes: die Sculptur arbeitet fürs tastende Gefühl.

6) Darf ich nicht glauben, daß diese Erfahrungen schon allein den vielleicht nur zu weit getriebenen Grundsatz widerlegen, daß die Sculptur fürs tastende Gefühl arbeite? Herr Herder hat diesen in seiner Plastik (Riga 1778.) festzusetzen gesucht. Aber so viel Verehrung ich auch für diesen scharfsinnigen Gelehrten habe, so glaube ich doch, daß es ihm zu sehr an praktischen Vorerkenntnissen in der Kunst fehle, als daß seine Sätze und die daraus gezogenen Folgerungen nicht das Gepräge bloßer Speculationen an sich tragen sollten. Mich dünkt unsere Sinne werden zu früh gewöhnt, sich wechselseitig zu Hülfe zu kommen, als daß wir in der Epoche unsers Lebens, wo wir die Künste zu genießen anfangen, dem Auge befehlen könnten, der Hand nicht weiter ins Amt zu greifen. Auch sey es mir erlaubt zu bemerken, daß die tastende Hand des Blinden zwar über die Wahrheit der Körper von geringerem Umfange urtheilen, von

der

Aber dies Vergnügen muß nie mit Aufopferung wesentlicher Ansprüche besorget werden, die der Be-

 schauer

der eigentlichen Schönheit der Formen aber, welche auf Uebereinstimmung vieler Theile zu einem Ganzen beruht, und eine gleichzeitige Beäugung voraussetzt, schwerlich einen richtigen Begriff erhalten möge: vorzüglich bei Körpern von größerem Umfange. Daß die Statue in allen Fällen, wo wir, so zu sagen, einen Körper mit der Hand greifen möchten, die Prüfung des tastenden Gefühls müsse bestehen können, ist augenscheinlich gewiß: und dies ist eine schöne Bemerkung, die wir Herrn Herder verdanken. Allein außerdem daß der angenehme Eindruck einer Statue noch von etwas mehr abhängt als von der bloßen Illusion, so ist es auch sicher, daß selbst diese durch das tastende Gefühl allein nicht absolviret wird.

Die Wahrnehmung der Verhältnisse ist ein Hauptingredienz des Gefühls der Wahrscheinlichkeit, und diese wird die nach und nach oder progressiv fortschreitende Hand schwerlich genau ausfinden. Die Anekdoten von blinden Plastikern sind viel zu unzuverläßig, als daß man einen Gegenbeweiß daraus führen könnte. Sind es Blindgebohrne gewesen? Haben sie nicht von fremden Augen Lehren über bloß sichtbare Verhältnisse erhalten? Und dann: was haben sie geliefert? Bildnisse, Copien, und zwar von Köpfen, nicht von ganzen Figuren.

Auch scheinen die Folgerungen, die Herr Herder aus diesem Grundsatze herleitet, zu weit getrieben, lassen sich aus andern concurrirenden Ursachen leichter erklären, und haben zum Theil die Erfahrung wider sich. Am sichersten geht man, wie ich

glaube,

schauer an Wahrheit und Schönheit einzelner Theile zu machen berechtigt ist. Nie muß der bloßen Abwechselung ohne begleitende und die einzelnen Theile vereinigende Ordnung nachgestellet werden.

Dies ist der Fehler, in den die neueren Künstler gefallen sind. Sie haben vergessen, daß der Mahler dem Beschauer nur ein Profil seiner durch Licht und Schatten gerundeten Figuren zeigt, und daß der anschauende Blick nur dieses prüfen könne, um sich von der Wahrheit der Formen zu überzeugen; daß hingegen der Blick, der die Wahrheit der Form an der wirklich runden Statue untersucht, nach Art der betastenden Hand verfährt, sich bald ausdehnt, bald zurückzieht, bald von dieser, bald von jener Seite herumwendet, mithin den runden Körper in mehr

als

glaube, wenn man Herrn Herders Satz als eine sehr brauchbare Regel, aber nicht in allen Fällen, nicht als die einzige annimmt, nach der sich der Bildhauer zu richten habe. Dieser bilde nicht für den bloß anschauenden allein, sondern zugleich für den betastenden Blick: das heißt, wenn der Anblick, das eigentliche Anschauen seines Werks den Eindruck der Schönheit, der Uebereinstimmung, der leicht zu fassenden Ordnung, der Abwechselung und Einheit auf das Auge gemacht hat, so rechne er darauf, daß dies nämliche Auge nun auch über Treue und Wahrheit, die es vorzüglich aus den Modificationen der Ründung eines jeden Theils wahrnimmt, urtheilen will: daß es mithin das Detail nun analogisch betastet, es aus mehreren Profilen beschauet, und sich rund an dem Körper herwendet.

als einem Profile sieht. Wie oft ist es nun hier geschehen, daß der Bildhauer, weil er zu sehr auf einen festen Gesichtspunkt von dem Beschauer rechnete, daraus die Umrisse recht in den Grund verschmolzen, Licht und Schatten recht abwechselnd erscheinen lassen wollte, aus allen übrigen unwahr werden mußte! Wie oft wird ein Arm im neueren Geschmack des Bernini von der einen Seite weiches Fleisch, und von der andern ein unförmlicher Wachsklumpe! Wie oft ein Gewand im Geschmack desselben Meisters von der einen Seite ein Flor, und von der andern eine willkührlich gereifte Steinmasse.

Ein Werk von runder Bilderei, kann aus einem Gesichtspunkte schöner als aus dem andern seyn: aber es muß aus allen gleich wahr erscheinen.

Ferner! Man hätte bedenken sollen, daß es Körper giebt, bei denen die Farbe ein wesentliches Merkmal ihrer Verschiedenheit von andern Körpern ausmacht: daß die innere Beschaffenheit dieser Farben, je nachdem sie mehr oder weniger Lichtstrahlen auffangen, auch gewisse Theile mehr hervorstechend, andere mehr zurückweichend darstellen. Wenn wir jetzt an so mancher neueren Statue das flatternde Haar, den wallenden Bart, mit so vieler Liebe besorgt sehen, und um mahlerische Wirkung hervorzubringen, mit anscheinender Unordnung in große Gruppen gelegt finden, die einem Netz gleich das Licht und den Schatten auffangen; so wird das Auge mehr auf die Bedeckung des Antlitzes, als auf das Antlitz selbst gezogen, und wenn auch das marmorne Haar nicht darüber zu Kletten werden sollte, so schadet doch das zu besorgte Nebenwerk dem Eindruck des Hauptheils.

Aus eben dieser lächerlichen Anmaaßung mit Marmor mahlen zu wollen, sind nun auch die schlaffen Formen entstanden, die Bernini und seine Schüler von den fleischigten Weibern des Rubens für ihre weiblichen Statuen entlehnt haben. Sie haben geglaubt, wahres Fleisch zu bilden, und haben vergessen, daß dieses nicht schlaff, sondern elastisch ist, und daß die bloß convexen Formen gerade den Ueberdruß verbreiten müßten, den zu vermeiden sie so ängstlich bemüht waren.

Endlich haben sie gesehen, daß in Gemählden von größerer Composition Abwechselung in den Stellungen nothwendig wurde, theils der Gruppirung wegen, theils auch die Einförmigkeit zu unterbrechen. Ohne diesen wahren Zweck des Contraposto zu bedenken, haben sie ihn nun auf die abentheuerlichste Weise in ihre einzelnen Figuren übertragen. Wie oft ist seitdem über die unnatürliche, unerklärbare Drehung des Körpers, die Idee von zweckmäßiger Ordnung verloren gegangen, ohne welche Schönheit und Wahrheit nicht bestehen können!

* * *

Erläuterndes Beispiel einer Statue im neueren Kirchenstile.

So würden denn die Hauptunterscheidungszeichen des Kirchenstils in der Sculptur aus ihren Grundursachen hergeleitet, und zu gleicher Zeit bestimmt seyn. Er hat verschiedene Epochen gehabt, in denen man sich weniger oder mehr von dem Stile der Alten entfernt hat. Von den besondern Stilen der hauptsächlichsten neueren Meister, werde ich bei Gelegenheit noch weiter reden. Auszeichnungsweise kann man aber denjenigen Stil, der aus dem Algardischen

dischen und Berninischen zusammengesetzt ist, und den le Gros, Puget, Monnot, Raggi, Mazzuoli, Ferrata, Rusconi, und so weiter, angenommen haben, den Kirchenstil nennen, weil er in den Bildhauerwerken, welche die Kirchen zieren, am häufigsten angetroffen wird.

Eine Figur also mit einer particulair individuellen Bildung, einer verzerrten oder unbedeutend reizenden Mine, einer academischen, nach den Regeln des Contraposto angeordneten Stellung, einer räthselhaften Bewegung, knöchernen und magern oder wachsähnlichen glatten Formen, ohne auffallende Incorrektionen in der Zeichnung, eingehüllet in ein Gewand, in welches sich noch vier andere mit ihr hüllen könnten, und mit unverkennbarer Rücksicht auf mahlerische Wirkung gearbeitet, — ist eine Statue im Kirchenstile: ein Werk das auf den ersten Blick durch Wirkung des Ganzen frappirt, aber bei der Prüfung des Details kein anderes Vergnügen nachläßt, als der Bewunderung des künstlich behandelten Marmors, und einer Treue, die an die Hauptheile so wie an die Nebensachen verschwendet ist.

Falconet, das sind deine Götter!7)

Ueber

7) Ich habe schon an einer andern Stelle gesagt, daß wir dem Cardinal Albani, wo nicht die Ausrottung dieses Stils, wenigstens den Sieg des wahren Geschmacks über den falschen schuldig sind. Seitdem sind einige neuere Künstler aufgestanden, die sich dem Stil der Alten mehr genähert haben. Allein die Verblendung der Französischen Schule dauert noch fort. Natur! Natur! rufen sie, und vergessen

Ueber die Unterscheidungszeichen des Kirchenstils in der Mahlerei.

Die neueren Künstler, welche hauptsächlich für Kirchen gearbeitet haben, haben uber die Sorge für diejenigen Theile, welche eine große Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, die Erfordernisse der Schönheit und Wahrheit im Einzelnen vergessen.

Das Charakteristische des Kirchenstils in der Mahlerei beruhet hauptsächlich in dem Fehler, daß die Nachfolger des Andreas Sacchi, und Pietro da Cortona den angenehmen Eindruck des bloßen Scheins, der eigentlichen mahlerischen Wirkung, auf Kosten der Wahrheit und Schönheit im Einzelnen verfolgt haben.

Da die Flächen, welche die Künstler in den Kirchen zu bedecken hatten, von großem Umfange waren, so strebten sie vorzüglich nach Vollkommenheit in den Theilen der Mahlerei, welche ein großes Ganze dem ersten Anblick wohlgefällig machen. Welches diese

gessen, daß es auch eine ausgesonderte Natur, eine vernünftige Auswahl in den Gegenständen der Treue giebt. Zu meiner Zeit that sich ein junger Künstler, ein Venetianer, Canova genannt, (der vielleicht mit der Zeit die Ehre der alten Kunst auf die Neueren bringen kann,) durch zwei Werke hervor. Das erste hatte er in Venedig gearbeitet, ehe er die Antike kannte. Es stellte den Dädalus vor, der seinem Sohne die Flügel anbindet: Das Verdienst daran war treue Nachbildung der Natur. Die Französische Academie schrie: Wunder! Bald darauf bildete derselbe Künstler einen Thesens, der auf dem erschlagenen Minotaur ruhet. Die Hauptfigur war im Stile der Antike gedacht, und die Franzosen glaubten, das junge Genie sey verloren.

diese Theile sind, habe ich schon früher gesagt, und werde es bei Gelegenheit meiner Anmerkungen über die Kirche St. Remualdo noch weiter ausführen. Hier will ich nur einige Kennzeichen des Kirchenstils im Allgemeinen vorausschicken.

Alle Werke dieser Art treffen darin zusammen, daß die poetische Erfindung gemeiniglich schlecht ist, dagegen die mahlerische Anordnung desto besser: daß der Ausdruck in den Minen unbedeutend ist, hingegen in den Stellungen übertrieben und anmaaßend geziert: daß kein gemeinschaftlicher Antheil an einer Handlung die Figuren verbindet, sondern bloß die Regel des Contraposto und der Gruppirung: daß die Nebenfiguren den Hauptfiguren selten aufgeopfert sind: daß man beinahe alle Glieder in Verkürzung sieht; daß die Gewänder das Nackende nicht anzeigen; daß das Colorit nach der Palette ausgedacht ist: daß man das Helldunkle mit der bloßen Abwechselung von Licht und Schatten verwechselt hat: und endlich daß sich durchaus keines dieser Werke über die Harmonie einer seligen Mittelmäßigkeit in den einzelnen Theilen der Zeichnung des Colorits und des Helldunkeln hervorhebt.

Inzwischen müssen die Künstler in der Epoche von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an, bis auf Mengs, welches die eigentliche Lebenszeit des Kirchenstils (hoffentlich) gewesen ist, noch in drei Branchen abgetheilt werden, die sich durch besondere charakteristische Kennzeichen von einander abgesondert haben. — Drei Branchen des Kirchenstils werden besonders bezeichnet.

Einige

Einige sind blos der Manier des Pietro da Cortona gefolgt, und haben sie noch verschlimmert. Dies sind die eigentlichen Mahler con Brio, spirito e fuoco, an deren Spitze Luca Giordano, Solimene, Corrado, Tiepolo stehen, und deren Troß die ganze neuere Venetianische, Neapolitanische Schule, und ein Theil der Französischen seit le Moine, in Deutschland aber die Augsburgische Academie ausmacht. Diese haben sich so wenig um Wahrheit und Richtigkeit bekümmert, daß sie auch sogar den Schein derselben vernachläßigt haben. Ihre Contouren sind auseinandergeflossen, die Gewänder in willkührliche Falten geworfen, die Farben und die Lichter willkührlich geleitet. Dagegen aber herrscht große Harmonie im Ton der Farbe, das Helldunkle ist äußerst pikant, die Figuren haben einen repräsentirenden Ausdruck, die Weiber besonders buhlerische Reize, und das Ganze scheint wie ein Hauch auf die Fläche gezaubert.[8])

Die andern sind dem Stile der Carracci treuer geblieben. Sie haben sich angelegen seyn lassen, durch keine auffallende Fehler in der Zeichnung zu beleidigen, bei der Wahl der Formen zuweilen die gemeine Natur zu Rathe zu ziehen, große Massen von Falten in den Gewändern anzubringen, und ihre Gruppen gut anzuordnen. Dagegen ist auch ihre Behand-

8) In Werken, die nicht für Kirchen bestimmt gewesen sind, kann man den Stil dieser Meister auch an den witzigen Allegorien ohne Vernunft, die sie so oft zur Darstellung, besonders an Plafonds, gewählt haben, wieder erkennen.

Behandlung weniger leicht, und ihr Colorit matter, als bei jenen. Carlo Maratti, Constanzi, Cignani, der größte Theil der neueren Römischen und Bolognesischen Schule, unter der Französischen einige ältere Mahler, Mignard, Boulogne, Soubleyras u. s. w. sind dieser Manier gefolgt.

Endlich haben einige Künstler beide Manieren mit einander zu verbinden gesucht, und zu diesen rechne ich Benedetto Lutti, Pompeo Battoni[9]) und einen großen Theil der Französischen und der neueren Deutschen Schule.

O Imitatores, servum pecus!

Wie groß erscheint unser Landsmann Mengs, wenn wir ihn nach diesen Menschen nennen!

9) Unstreitig der beste von diesem Geschwader.

Anmerkungen über die einzelnen Kirchen.

Ich gehe nun zur Prüfung einiger Kunstwerke in verschiedenen einzelnen Kirchen über. Eine sehr detaillirte Anzeige liegt aber, wie schon oft gesagt ist, außer meinem Zweck: vorzüglich wo bereits Beschreibungen vorhanden sind. Ich verweise meine Leser theils auf das, was Hr. Dr. Volkmann in seinen historisch kritischen Nachrichten über Italien Ed. 1777. im 2ten Theile über die Kirchen von Rom aufgezeichnet hat, theils auf folgendes Buch: Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture esposte al Pubblico in Roma, da Filippo Titi. Ich habe eine neuere Edition mit Zusätzen, vom Jahre 1763, vor mir. Beide Schriftsteller will ich zum Grunde legen, und die Nachrichten des ersten bei Wegelang zu berichtigen suchen.

Mit der St. Peterskirche mache ich den Anfang, da sie die Neugierde des Liebhabers zuerst zu reizen pflegt.

Nachher will ich der alphabetischen Ordnung folgen, weil es mir nun nicht mehr darauf ankömmt, den Liebhaber stufenweise von gewissen Ideen zu andern fortzuführen.

Die

Die St. Peterskirche.[1])

Dies merkwürdigste unter allen neueren Gebäuden in Rücksicht auf Baukunst, scheint in Ansehung der Mahlerei und Bildhauerkunst nicht einen ganz gleichen Anspruch auf die Aufmerksamkeit des Liebhabers zu verdienen. Diese haben sich, gefälligen Schwestern gleich, mit ihrer Schönheit hinter die Baukunst zurückgezogen, und dieser nur ihren Schmuck geliehen, damit ihre eigene besser zu zieren.

Zwei Stücke dieses von den verschwisterten Künsten entlehnten Schmucks, dienen dem Gebäude besonders zur Verschönerung. Die Gemählde in Mosaik, und die Statuen an den Grabmälern oder Monumenten.

Ueber beide muß ich einige Bemerkungen vorausschicken.

Bemerkungen über die Mosaische oder besser Musivische Mahlerei.

Mosaische, oder besser Musivische Gemählde (von dem Lateinischen Worte opus Musivum) sind, wie bekannt ist, Mahlereien, welche durch Zusammensetzung feiner Glasstifte von verschiedenen Farben verfertigt werden.

Es ist mir unbegreiflich, wie der Herr von Scheib in seinem Köremon[2]) habe sagen können: „daß diese „Gemählde so vortrefflich in Mosaik glänzten, als sie „kunstreich auf ihrer Leinewand erschienen; daß sie das „Auge der scharfsinnigsten Kenner entzückten u. s. w.“

Mit

1) Hr. Dr. Volkmann, S. 62. Titi P. I.

2) S. 393. im zweiten Theile.

Mit aller Billigkeit beurtheilt können Mahlereien dieser Art nie für Werke der schönen Kunst gelten, es sind Kunststücke, unvergleichliche Handwerkerarbeiten, an denen man den Kunstfleiß nicht genung bewundern kann, welche als architektonische Verzierungen des Innern eines großen Gebäudes einen vorzüglichen Werth haben, und den zufälligen für die Nachkommen haben können, ihnen gewisse Ideen über die Art, wie wir ein großes Ganze gefällig anordneten und beleuchteten, sicherer zu überliefern. Aber als für sich bestehende, treue und schöne Nachbildungen der Natur, dürfen und können sie nicht angesehen werden.

Andere vor mir [3]) haben die mechanische Verfahrungsart bei Verfertigung mosaischer Gemählde umständlich beschrieben, und ich will hier nur in so fern einige Nachrichten darüber in Erinnerung bringen, als sie nöthig sind, mein Urtheil zu rechtfertigen.

Mosaische Gemählde sind immer Copien nach Gemählden in Oel, oder nach Cartons in Wasserfarben, welche eigends zu dieser Nachbildung eben so ausführlich verfertigt worden, als sie nachher in Mosaik gebracht werden sollen. Denn daß man Originale nach bloßen Skizzen, oder gar nach Zeichnungen in dieser Art von Mahlerei verfertigen könne, läßt sich bei der stückweisen und langsamen Behandlung, wobei der Effekt des Ganzen nicht so zu übersehen ist, kaum

3) Hr. Dr. Volkmann, S. 677. und Köremon, S. 388. im 2ten Theile. Peretti Lexicon der bildenden Künste, in dem Anhange: von verschiedenen Arten der Mahlerei S. 41.

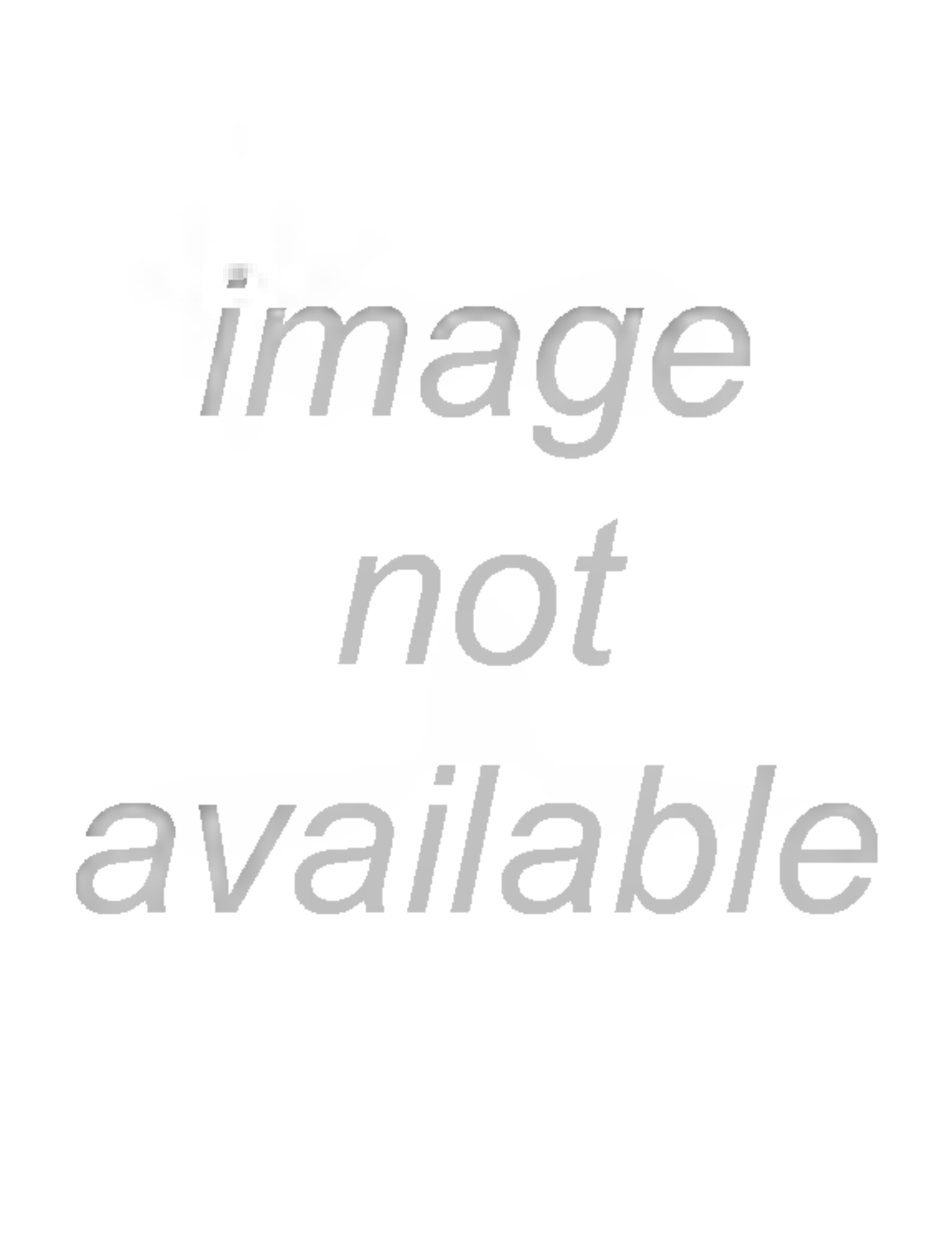
image
not
available

dem Originalgemählde,*) indem er eine Nüance von Stiften neben der andern in den weichen Kitt einfugt.

So wie ein Quadrat fertig ist, geht der Arbeiter zu dem folgenden über; zuweilen arbeiten auch mehrere zu gleicher Zeit an verschiedenen Quadraten; und endlich, nachdem das Ganze geendigt ist, wird es, falls nicht die Stücke bestimmt sind, an einem Plafond befestiget zu werden, mit feinem Schmergel und Wasser polirt.

Wenn nun schon jede Copie an Harmonie des Ganzen und zuverläßiger Behandlung des Details verliert: so sieht man, wie besonders bei dieser Verfahrungsart jene Mängel noch vergrößert und mit neuen vermehrt werden müssen.

Wie läßt sich ein freier Schwung bei Umrissen denken, die so abgebrochen und stückweise angelegt werden! Wie Bestimmtheit der Zeichnung bei Stiften, die, wenn sie auch noch so verschieden an Form sind, in die feine Linie des im Originale dem Auge des Beschauers oft ganz entzogenen Contours nicht gleichmäßig passen können! Wenn also auch die Künstler, die bei diesen Arbeiten gebraucht werden, einen Raphael in der Zeichnung übertrafen, (sie sind aber gemeiniglich sehr unwissend in der Zeichnung,) so würden sie doch nie im Stande seyn, ihre Stärke darin bei einer so widerstrebenden Verfahrungsart zu zeigen.

Aus eben diesem Grunde muß auch die Wahrheit des Ausdrucks verloren gehen, die auf Bestimmtheit der

*) Peretti giebt eine andere Verfahrungsart an, die sich aber nicht wohl denken läßt.

der Zeichnung vorzüglich in den kleinern Theilen des Gesichts beruhet, welche mit den ziemlich breiten Stiften äußerst unvollständig und unzusammenhängend dargestellt werden.

An Wahrheit des Colorits ist so wenig als an Harmonie desselben zu denken. Colorit ist Farbenmischung, Modification einer Localfarbe von dem höchsten Grade des Lichts an, bis in den tiefsten Schatten. Man spricht von 3000 Nüancen der muswischen Farben: Ich bin überzeugt, daß Tizian eine diese Anzahl weit übersteigende Menge zur Färbung eines einzigen Kopfes gebraucht hat. Jeder Pinselstrich ist für den geschickten Coloristen eine neue Nüance: und wo der Mosaikenmahler, seiner Meinung nach, zwei sich genau vermählende Farben an einander gesetzt hat, da würde der Mahler in Oel bloß durch das Vertreiben der einen in die andere, wieder eine dritte schaffen. Nimmer laufen daher die Schattirungen so in einander, daß man den Anfang und das Ende nicht deutlich erkennen sollte. Das Aufblicken des Lichts, die Drucker im Schatten, die kecke Andeutung der Haare und der Falten der Haut, den Schmelz der Farben, das sfumato, kurz! alle Kunstgriffe der Behandlung des Pinsels, welche die Franzosen le faire nennen, drückt das Mosaik entweder gar nicht oder höchst unvollkommen aus.

Wahre Harmonie ist gleichfalls von einem so stückweisen Auftrage der Farben nicht zu erwarten. Nun nehme man hinzu: die Fugen, die allemal zwischen den Stiften bleiben, und für gute Augen, in der Entfernung, worin ein Gemählde beurtheilt werden muß, immer ein Steinpflaster bilden: den

falschen Widerschein der Glätte, welcher verhindert, die Figuren anders als aus einem Gesichtspunkte zu erkennen; — Genung! Ein Gemählde in Mosaik ist die schönste Tapete eines großen Gebäudes, gemacht die Flächen der Wände bequem zu füllen, und den Eindruck von Pracht und Dauerhaftigkeit, den ein Gebäude geben muß, durch den Rückblick auf die Geschicklichkeit des Künstlers, und die Festigkeit und Kostbarkeit der Materie zu erhöhen.

Doch! ich will noch billiger seyn: Mosaiken können schätzbare Ueberlieferungen solcher Gemählde werden, deren Hauptvorzug in den Theilen besteht, die ein großes Ganze dem ersten Anblick wohlgefällig machen. Sie geben uns die gute Anordnung der Gruppen des Vorbildes, den Gedanken der Stellung einzelner Figuren, den Stil der Gewänder, die Wahl des herrschenden Tons der Farbe und des Lichts, die Leitung dieses letztern ziemlich getreu wieder. Aber an Schönheit und Wahrheit des Details ist nicht zu denken.

Und so würde sich das bestätigen, was ich an einem andern Orte bereits geäußert habe: Die musivische Mahlerei steht auf der Gränze zwischen dem schönen Kunstwerke und der bloßen Handwerkerarbeit. Sie hat einen gegründeten Anspruch auf unsere dankbare Verehrung, weil sie die sinnliche Erinnerung manches Gemähldes erhält, dessen leicht zu zerstörender Stoff nach Verlauf von einigen Jahren, nicht einst den Schatten seiner ehemaligen Vortrefflichkeit zeigen wird. Dadurch erhält sie den Vorzug vor den tapisseries des Gobelins, sie erhält ihn aber auch dadurch, daß sie für ein festes, massives, und

in allen seinen Theilen prächtiges Gebäude, einen mehr harmonirenden Schmuck abgiebt.

Etwas über Denkmäler, Ehrensäulen und Grabmäler.

Ich komme nun zu der Bildhauerarbeit an Monumenten.

Monument, Denkmal, scheint mir von zweierlei Art seyn zu können. Die öffentliche Achtung hat es aufgerichtet, und zwar an einem Orte, wo es das Auge des Publicums zur Dankbarkeit und Nacheiferung auf sich ziehen soll; dann nenne ich es Ehrensäule, und darauf hat der große Mann im Leben wie nach dem Tode Anrecht.

Je simpler eine solche Ehrensäule ist, um desto mehr scheint sie den Begriff der Größe auszufüllen, die sich ohne Einfachheit, oder wenn man lieber will, Einfalt, nicht denken läßt. Jede bezeichnende Allegorie scheint ihm etwas zu entziehen: es wäre denn, daß sie irgend eine merkwürdige Handlung zu gleicher Zeit mit dem Charakter des großen Mannes auf die Nachwelt brächte, oder daß der wohlgefällige Eindruck der Form ansehnlich dabei gewönne. Sonst ist der bloße Nahme ein sattsam treuer und verständlicher Ueberlieferer der großen Eigenschaften der Gestalt; ein Text, den die Bewunderung des Volks von einer Generation zur andern commentirt.

Monumente, Denkmäler in Kirchen, auf Kirchhöfen, sind aber von anderer Art. Ordentlicher Weise errichtet diese nicht die Achtung des Volks, sondern die Anhänglichkeit der Freunde, der nächsten Verwandte: und es sind Grabstätte, Grabmäler, oder werden wenigstens dafür angenommen.

Diese Veranlassung, diese Bestimmung, bringt den Grabmälern einen von der Ehrensäule verschie-

denen Charakter zu Wege, auf den bei der Erfindung Rücksicht zu nehmen ist.

Die Urne, das Sarcophag, abgerechnet, welches die Grabstätte unter der Erde oberhalb derselben überhaupt bezeichnet; kann auch in der Composition etwas liegen, welches zur Mitempfindung derjenigen Stimmung der Seele einladet, in der sich die Nachgelassenen bei Errichtung des Monuments befunden haben. Ist es Traurigkeit; traurende Figuren am Grabe: Ist es tröstende Hoffnung; allegorische Andeutung des Schlafs des Gerechten, der Wiederaufstehung u. s. w.

Ferner: das Grabmal darf schon mehr durch sich selbst überliefern, da es weniger auf das allgemeine Interesse des lebenden und kommenden Jahrhunderts rechnen kann: Daher Symbol, allegorische Vorstellung der Tugenden, Eigenschaften, Fähigkeiten, Beschäfftigungen des Verstorbenen: Ja! auch Inschrift. Sehr oft wird beides, die Andeutung dessen, was der Mann im Leben war, und dessen, was er seinen Freunden nach dem Tode geblieben ist, bequem mit einander in einer Figur verbunden; z. E. die traurende Gerechtigkeit u. s. w.

Endlich tritt die Ueberlieferung des Verstorbenen selbst hinzu. Sie ist dasjenige, was den Nachgebliebenen der Erhaltung am meisten werth bleibt: und mit Recht! Es ist wahr, was ich mich erinnere einmal gelesen zu haben, daß die Gestalt des Menschen oft den besten Commentar zu seinem Charakter mache.

So würde dann ein Grabmal ein sehr componirtes Kunstwerk seyn, bei dem sich mehrere Künste

und

und Kunstarten die Hand bieten, den Eindruck: Wanderer stehe still! hier liegt ein Mann begraben, der deiner Sehnsucht werth war! hervorzubringen. Inzwischen bleibt auch hier immer erste Rücksicht: ist das Ganze ein Werk der schönen Kunst? und alle Bestimmungen, die ich darüber bisher festzusetzen gesucht habe, treffen auch hier zu.

Das Werk muß durch Zweckmäßigkeit und Schönheit der Form im Ganzen, als Gebäude: durch Schönheit der Form und Ausdruck der Individualität des Charakters im Einzelnen, als Bildhauerwerk: da wo Handlung angebracht ist, durch einen bestimmten, vollständigen, abwechselnden Ausdruck, als dramatische Darstellung, einen wohlgefälligen Eindruck auf den stillstehenden Anblick machen. Selbst die eigentliche mahlerische Wirkung, Abwechselung und Einheit im Helldunkeln, in vielfärbigen Steinarten, in der Gruppirung, kömmt hier in Anschlag. Veranlassung zum weitern Nachdenken, Reiz und Befriedigung der Neugierde über das nicht mit dem Anblick zu Fassende, Spannung des Herzens und der reproducirenden Kraft unserer Seele, zu höheren unsinnlichen Empfindungen und Bildern, — ist so wie anderwärts, auch bei dem Grabmal hinzutretendes, verstärkendes Vergnügen: Jedoch mit dem Unterschiede, daß der Beschauer hier mehr berechtigt ist, es zu erwarten.

Diese Regel im Allgemeinen ist auf die Erfahrung gegründet, daß das schöne Werk der Kunst unsere Aufmerksamkeit immer fesselt und anzieht, da hingegen das bloß dichterisch oder philosophisch gut zu-

sammengesetzte in der Beschreibung lieber gelesen oder gehöret, als in der Ausführung gesehen wird.

Durch nähere Bestimmungen mag ich die Wahl unter den Mitteln zu Erreichung jenes Eindrucks dem Künstler nicht beschränken. Inzwischen will ich einige Bemerkungen auflesen, welche hin und wieder zur Richtung dienen können.

Zufällige Ideen über allegorische Bezeichnungen.

Wie weit darf der Künstler mit seinen allegorischen Bezeichnungen gehen? So weit als er allen Menschen, die zu dem Genuß der Künste berechtigt sind, verständlich zu bleiben glauben darf: und er darf es alsdann, wann das Zeichen von der Art ist, daß wir dabei mehr an die bezeichnete Sache, als an das Zeichen selbst denken. Das Zeichen kann aber zweifacher Art seyn, entweder ein bloßes Symbol, ein allegorisches Bild, oder eine allegorische Vorstellung.

Die einzige Art, wie wir in den bildenden Künsten darüber verständigt werden, daß ein vorgestelltes Objekt das Merkmal einer von seiner natürlichen Bedeutung abweichenden Vorstellung sey, ist die örtliche Zusammenstellung eines Objekts mit einem andern, das wir in der Natur mit diesem zusammen anzutreffen nicht gewohnt sind. Indem wir dem Grunde der Vereinigung nachspüren, so treffen wir auf das unsichtbare Verhältniß, und dies Verhältniß muß die unsichtbare Vorstellung ausfüllen.

Ein Hirt mit einem Lamme, ist für den bloßen Anblick ein Hirt mit einem Lamme. Ein Heiliger mit einem Lamme, ist ein Mensch voll Sanftmuth: denn das Verhältniß zwischen beiden ist die Eigenschaft, worin sie beide zusammentreffen, und ohne

welche

welche wir die Vereinigung uns nicht erklären können.

Wenn man alle guten, das heißt, leichtverständlichen Symbole durchgehen will, ich bin gewiß, man wird meinen Satz bestätigt finden.

Eine Hieroglyphe ist vom Symbol dadurch unterschieden, daß ihre Verständlichkeit bloß auf Verabredung beruht. Sie sollte eigentlich ganz von dem Gebiete einer Kunst ausgeschlossen seyn, die bloß durch den Anblick lehrt. Aber viele derselben sind einmal aufgenommen. Der Künstler wende bei ihrem Gebrauche nur die Behutsamkeit an, daß er prüfe: ob sie allgemein anerkannte Attribute sind; das heißt, ob sie in der Welt des Künstlers in Gemählden, Statuen u. s. w. stets mit einem gewissen Objekt verbunden angetroffen werden? Von dieser Art sind die Nachteule der Weisheit, der Spiegel der Klugheit u. s. w.

Die besten Symbole in Rücksicht auf Deutlichkeit, sind diejenigen, welche die Natur der Attribute haben; und unter diesen scheinen wieder diejenigen die besten zu seyn, welche die unsinnliche Kraft, die bezeichnet werden soll, als Werkzeug anwendet, wenn die Menschen ihr Daseyn aus ihren Wirkungen erkennen. Das Buch des Gelehrten, der Pinsel des Mahlers, die Keule des Starken u. s. w. sind von dieser Art.[5])

Den zweiten Rang nach diesen scheinen diejenigen Symbole einzunehmen, welche sich durch eine Ei-

gen-

5) Vielleicht aber gehören diese Wiedererkennungszeichen auch gar nicht zu Symbolen.

genschaft auszeichnen, die der Eigenschaft, die ich bezeichnen will, völlig ähnlich ist. Z. E. das Lamm, Bild der Sanftmuth, der Adler, Bild des Scharfsinns, der Löwe, Bild der Stärke u. s. w. Die allergewöhnlichsten Erfahrungen leiten auf die Aehnlichkeit, auf den Grund des Verhältnisses, den ich mir sichtbar nicht erklären würde.

Aus dieser Bemerkung sind, wie ich glaube, jene allegorischen Bilder entstanden, welche unter menschlichen Figuren die Abstrakta gewisser Tugenden oder moralischer Vollkommenheiten darstellen, und bloß in dieser Rücksicht können sie für deutlich, mithin für gut gehalten werden. Man hat nämlich bemerkt, daß eine hervorstechende Eigenschaft der Seele, die Fertigkeit nach gewissen Regeln übereinstimmend zu handeln, auf die Formen des Körpers einen solchen dauernden Eindruck mache, daß man sich auf gewisse Weise berechtigt halten könne, in allen Fällen, wo man dieselbe Form antrifft, auf einen ähnlichen Hauptzug im Charakter zu schließen. Diese Form hat man nach den einzelnen Erfahrungen zu einem Architypus, zu einem Modell aller ähnlichen Charakterbezeichnungen verstärkt, und daraus sind nun unsere Sanftmuth, Glaube, Gerechtigkeit, und wie die übrigen Abstrakta alle heißen mögen, entstanden. Das Unglück ist, daß viele dergleichen Beschaffenheiten der Seele der bloßen Form nach nicht wohl von einander zu unterscheiden sind, daher denn eine große Unbestimmtheit über diejenige, die hier eigentlich gemeinet sey, entstehen würde. Um diesem Uebel abzuhelfen, hat man wieder seine Zuflucht zu unbelebten Symbolen nehmen, auch wohl, um die Einförmig-

keit

keit zu vermeiden, die Figuren in Handlung ſetzen müſſen.

Hier warne ich den Künſtler nur vor dem Fehler: ſeiner allegoriſchen Menſchenfigur keine Form zu geben, ihr keine Handlung beizulegen, welche der urſprünglichen Fähigkeit oder Faſſung der Seele widerſpricht, welche die bezeichnete Eigenſchaft vorausſetzt. Das Attribut wird den Fehler der Zweideutigkeit und Unverſtändlichkeit eher verſtärken, als verbeſſern.

So viel über allegoriſche Bilder. Wie ich über allegoriſche Vorſtellungen denke, darüber habe ich mich ſchon an mehreren Orten erklärt; ich will hier weiter nichts darüber anführen.

Bei Grabmälern kann eine beſondere Art von allegoriſchen Bildern und Vorſtellungen angebracht werden, welche Algarotti [6]) und nach ihm Mendelſohn [7]) angerathen haben: nämlich die Darſtellung ſpecieller Begebenheiten aus der Geſchichte, bei denen die unſinnliche Eigenſchaft, von der man einen Begriff geben möchte, bei ähnlichen Veranlaſſungen beſonders geſchäfftig geweſen iſt.

So hat die Kaiſerin von Rußland auf die Dienſte, welche der Fürſt Orlow dem Vaterlande durch ſeine nützlichen Anſtalten zur Abwendung der Peſt, ſelbſt mit der augenſcheinlichſten Gefahr des Lebens, geleiſtet hat, eine Medaille ſchlagen laſſen, auf deren einen Seite das Bruſtbild des Fürſten, auf der andern aber Curtius, der ſich in den Abgrund ſtürzt, um ſein

6) Saggio ſopra la pittura.

7) Ueber die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften.

sein Vaterland von einer verderblichen Plage zu rechten, sehr glücklich abgebildet sind. In ein ähnliches Verhältniß ließe sich ein Basrelief von dieser Begebenheit mit dem Grabmale des Fürsten bringen. Andere, aber, wie ich glaube, minder glücklich gewählte Beispiele führen die angezogenen Schriftsteller an; nur darin haben sie völlig Unrecht, wenn sie glauben, daß die Darstellung einer solchen wirklichen Begebenheit auch im Gemählde allgemein verständliche Allegorie seyn könne. Ein Gemählde ist ein für sich bestehendes Ganze, wobei das örtliche Verhältniß wenig oder gar nicht in Anschlag kömmt: Kein unbefangener Beschauer wird darauf fallen, daß der gemahlte Curtius etwas anders bedeuten solle als die Geschichte selbst: und als gemahlte Erklärung des gemahlten! — dafür eben so gut den Zettel aus dem Munde. Münzen hingegen, Grabmäler, Kunstwerke, wo viele Künste und Kunstarten zusammentreten, um ein Ganzes zu bilden, das nebenbei absichtlich überliefern soll; da giebt das örtliche Verhältniß des einen Theils zu den übrigen die Beziehung, die ich auffinden möchte.

Soll die Figur des Verstorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden? Die Frage wird nicht entschieden, sondern nur als Warnung aufgeworfen.

Soll die Figur des Verstorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden?

Ich will die Gründe für und gegen, hier nicht erörtern. Nur die einzige Bemerkung: Die Alten, bei denen die liegende Figur, außer in Flußgöttern, ungewöhnlich war: legten gemeiniglich die Abbildungen der Verstorbenen auf den Deckel ihrer Sarcophagen nieder. War es bloß die bessere Form des Sarcophags, oder war es die Nebenidee von Ruhe im Tode, die ihnen dieses anrieth?

Ich

Ich entscheide nichts! Allein darum bitte ich den Künstler: keine Handlung, die dem Eindruck von Schönheit schade, keine, die eine Thätigkeit anzeige, deren Grund nicht vollständig aus dem Bilde selbst zu erkennen sey![8])

* * *

Ich gehe nun zu den Kunstwerken selbst über. Bemerkungen über die Kunstwerke im Einzelnen.

In der Halle vor der Kirche.

Die Ritterstatuen Constantins, und Carls des Großen, die erste von Bernini, die zweite von

8) Ich muß bei dieser Gelegenheit ein Wort über das Grabmal der Madame Langhans von Hrn. Nahl sagen, welches sehr berühmt ist — bei Schriftstellern. Ich habe es nicht gesehen, aber nach dem Kupfer zu urtheilen, muß es doch viel wider sich haben. Der Stein zerspringt bei dem Schall des himmlischen Machtworts der Auferweckung, die Auferstehende steigt hervor mit dem Kinde, dessen Geburt ihr das Leben gekostet hatte, und das gleich darauf seiner Mutter folgte. Zweifel über das Grabmal der Madame Langhans von Hrn. Nahl.

Der Ausdruck dieser Handlung, sagt man, sey vortrefflich. Allein Ausdruck einer Handlung ist in der Sculptur nicht Hauptsache, es sind die Formen des Körpers, und diese sind durch den zerspringenden Stein größtentheils versteckt. Dazu hat der Künstler nicht bedacht, daß ein zerspringender Stein in der Sculptur immer nur ein halbzersprungener bleibe, der die arme Frau, die dazwischen steckt, für das Auge kneift. — Die ähnliche Idee der Mutter des le Brun, die beim Schall der Posaune aus dem Grabe steigt, in der Kirche St. Nicolas du Chardonnet zu Paris, mag wohl zu dieser die Veranlassung gegeben haben.

von Cornaccini: beide mittelmäßig. Die Statue des Bernini gleicht einem Theatergott, der auf einer Maschine durch die Lüfte fahren will, und sich fürchtet, daß das Seil zerreiße.

Inwendig in der Kirche.

Nicht weit vom Eingange, vier Kinder von weißem Marmor, welche Gefäße von gelbem Marmor halten, worin Weihwasser aufbehalten wird. Die Kinder sind so aufgeblasen, schwülstig, daß man sie für wassersüchtig halten sollte. Die Gefäße haben die Form von Muscheln. Der Geschmack, der darin herrscht, scheint mir zu willkührlich.

In den Nischen der Pilaster des Schiffs und des Kreuzganges: Statuen der Stifter verschiedener geistlichen Orden, von weißem Marmor. Die mehresten sind unter aller Kritik. St. Domenico von le Gros, und St. Bruno von Slodz, verdienen vielleicht allein eine Ausnahme von diesem Urtheil. Der erste hat einen guten Kopf, obgleich nicht von edlem Charakter. Die Stellung ist immer noch zu gezwungen, weil der Künstler die Regel des Contraposto ohne Ueberlegung angewandt hat; das gewaltsame Vor- und Zurückstrecken der Glieder ohne sichtbare Veranlassung zur Bewegung, wird, vorzüglich bei einzelnen Figuren, immer eine Thorheit bleiben. Das Nackende scheint richtig, aber hart und eckig gezeichnet zu seyn. Man vermißt in dem Spiele der Muskeln das Fließende, die feinen und zarten Uebergänge, die man selbst in den colossalischen Figuren der Alten bewundert. Der

Falten-

Faltenschlag ist schlecht, und der Bildhauerei nicht angemessen.

St. Bruno ist in der Handlung vorgestellt, wie er die Bischoffsmütze ausschlägt, die ein Engel ihm darbietet, und sich an dem Rosenkranze und dem Todtenkopfe genügen läßt. Der Ausdruck ist gut, weil er bestimmt, deutlich und vollständig ist; aber der Stellung merkt man doch wieder die unselige Manier des Contraposto an. Die Gewänder sind so schwerfällig, daß man sie eher für steinernes Symbol von Gewändern, als für wirkliche Darstellung derselben halten sollte.

In den Nischen unter der großen Kuppel, vier Statuen, unter denen allein bemerkt zu werden verdient:

† Der heilige Andreas von Fiammingo. Der heilige Andreas von Fiammingo.
Man hatte mir immer diese Figur unter den berühmtesten der neueren Zeit genannt. Es kann seyn, daß mein Geschmack durch den Anblick der Antiken verwöhnt war, als ich zu dieser Statue hinzutrat; ich fand nichts als eine große Masse von Stein, die einem Menschen sehr ähnlich sahe, und der der Bildner gern recht viel Leben und Thätigkeit hätte geben mögen. Es kam mir vor, sage ich, als wenn Fiammingo, um dem prophezeienden Vorwurf des Bernini zu entgehen, daß er nur ein großes Kind bilden würde, den Einfall jenes alten Künstlers habe realisiren wollen, der sich erbot, dem Berge Athos die Gestalt Alexanders des Großen zu geben.

Die Wahl der Formen paßt sich zu dem Begriff eines gemeinen Fischers; Schönheit der Formen,

Individualität eines allgemeinen Charakters sucht man vergebens. Die Stellung ist academisch, der Ausdruck affektirt. Die Gewänder bilden Falten von großen Massen, in denen das Licht vortrefflich aufgefangen, und bequem vom Schatten abgetheilet wird: aber sie verhüllen das Nackende anstatt es zu bedecken. Die Zeichnung, die Verhältnisse sind im Ganzen richtig, inzwischen wirft man dem linken Beine vor, daß es nicht recht mit der Hüfte zusammenhänge. Und wie sehr fehlen die feinen Uebergänge einer Muskel in die andere, welche die colossalischen Statuen der Alten auszeichnen!

Die Mosaiken an der Kuppel sind schlecht gezeichnet, und viel zu fein für die Entfernung und die Größe des Orts.

In der ersten Capelle zur Rechten.

Pieta' von M. Angelo Buonarotti.

† Eine berühmte Pieta', oder Madonna bei dem todten Christ, Gruppe aus Marmor von M. Angelo Buonarotti. Hr. Dr. Volkmann rühmt den Ausdruck von Traurigkeit in der heil. Jungfrau: aber mir scheint er verfehlt, und mehr mürrische Unzufriedenheit als Schwermuth auszudrücken. Die Figur Christi ist zu mager, zu knöchern, und die Gelenke sind wie zerschlagen. Die Madonna ist zu jung gegen ihren Sohn. Taille und Hüften sind zu lang, die Extremitäten zu klein. Man wirft dem einen Arm vor, daß er ausgesetzt sey. Ihr Gewand beutelt sich statt Falten zu schlagen: eine Wirkung die man von einem nassen Gewande, das an der Haut klebt, vermuthen kann.

Diese

Diese Fehler abgerechnet, ist die Zeichnung richtig, und die Behandlung weich.

In einer kleinen Capelle darneben.

Ein antiker Sarcophag, in dem ehemals die Gebeine des Probus Anicius geruhet haben, mit einigen Basreliefs. Er diente lange in dieser Kirche zum Taufstein.

Auf dem Wege aus dieser Capelle in die zweite.

Das Grabmal der Königin Christina von Schweden.[9]) Der Sarcophag ist sehr klein, und das Medaillon mit ihrem Bildnisse, von Giardini in Metall gegossen, sehr groß. Der Rumpf dieses Kopfes könnte in dem Sarcophag nicht liegen. Dies macht einen Uebelstand. Der Todtenkopf mit einer Krone von geflügelten Seraphims ist eine lächerliche Idee. Die Kinder aus Marmor sind von Ottoni, das Basrelief ist von Theodon.

In der zweiten Capelle.

Eine Copie des heiligen Sebastians nach Domenichino, von Christofari[10]) in Mosaik gebracht.

9) Nicht das Ganze, wie Hr. Dr. Völkmann schreibt, ist von Theodon, sondern nur das Basrelief.

10) Fabius und Petrus Paulus Christofori oder Christofari, Vater und Sohn, die Füßli irrig Christofano nennt, haben die mussivische Mahlerei zuerst zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit gebracht.

Zwischen dieser Capelle und der dritten.

Grabmal des Pabstes Innocentius XII. Der Pabst ist sitzend vorgestellt. Die Gerechtigkeit und die christliche Liebe stehen zur Seite. Das Werk ist von Filippo della Valle, und mittelmäßig.

Grabmal der Gräfin Mathildis. Ihre Figur steht in einer Nische. Unter ihr ein Sarcophag mit einem Basrelief, und dabei zwei Engel, welche ein Schild mit der Inschrift halten. Bernini hat das Ganze angegeben, die Statue der Gräfin aber selbst verfertigt. Der Kopf ist reizend, die Figur aber zu kurz: die Gewänder haben keine Wahrheit. Die Engel sind schlecht componirt. Der eine beißt sich in den Finger, der andere stützt sich auf den Einbogen.

Das Basrelief stellt den Kaiser Heinrich den IV. vor, der zu Canossa vor dem Pabste Gregorius dem VII. auf den Knien liegt. Es ist von guter Anordnung, aber schlecht ausgeführt.

Die übrige Arbeit, selbst an den Zierrathen ist sehr besorgt, und das Ganze bildet eine schöne Gruppe.

In der dritten Capelle.

Die heilige Dreieinigkeit von Pietro da Cortona. Der Ausdruck in der Figur Gottes des Vaters ist übertrieben. Die Färbung aber kräftig.

Außerhalb.

Grabmal Gregors XIII. von Camillo Rusconi. Der Sarg ist gegen die Statue des Pabstes zu klein. Zu den Seiten, die Statuen der Religion

und

und der Stärke: die eine hält die Werke des Pabstes, die andere hebt das Tuch auf, womit der Sarg bedeckt ist. Die Stellungen sind übertrieben. Das Fleisch scheint von Wachs zu seyn, und das Gewand ist zu schwerfällig, zu eckigt in den Falten. Die Figur des Pabstes ist die beste unter den dreien. Das Basrelief an dem Sarcophag stellt die von Gregorius dem XIII. veranstaltete Verbesserung des Kalenders vor.

Vierte Capelle.

† Die Communion des heil. Hieronymus nach Domenichino von Christofari in Mosaik gebracht. Es ist eines der besten in der Kirche, und wird immer dazu hinreichend seyn, die musterhafte Anordnung in diesem Gemählde auf die Nachwelt zu bringen.

Auf dem Altare linker Hand an dem großen Kuppelpfeiler.

Der heilige Basilius der vor dem Kaiser Valens, der in Ohnmacht fällt, Messe liest, nach Subleyras in Mosaik gebracht. Es gehört zu den guten musivischen Arbeiten.

Diesem Altare gegen über ist jetzt das Grabmal Benedikt des XIV. von den Cardinälen die er ernannt hatte, errichtet worden. Es ist von Guaspro Sibilla, einem Römer. Die Zusammensetzung ist nicht schlecht. Der Pabst steht, und er scheint der erste zu seyn, der in dieser Stellung, wenigstens in der St. Peterskirche, vorgestellet ist. Die Figur hat etwas edles: inzwischen wünschte ich sie

noch natürlicher, weniger gedreht in der Stellung. Von den zwei Figuren zur Seite stellt die eine die Uneigennützigkeit vor: sie schlägt das Gold aus, das ihr angeboten wird. Die Bedeutung der andern habe ich vergessen. Sie haben keinen Ausdruck, und das Gewand trägt das Gepräge des Kirchenstils an sich.

Auf dem Altare zur Rechten ist der heilige Wenceslaus nach Caroselli,[11]) ein höchst mittelmäßiges Gemählde.

Auf dem Altare zur Linken, die Marter des heiligen Erasmus, nach Poussin, von Christofari in Mosaik gebracht.

Das Gewölbe ist bloß mit vergoldeter Stuccaturarbeit geziert, nicht, wie Hr. Dr. Volkmann berichtet, zu gleicher Zeit mit Mahlereien nach Tapeten von Raphael.

Am großen Kuppelpfeiler linker Hand, Petrus der auf dem Meere wandelt. Mosaik nach Lanfranco.

Ueber dem folgenden Altare zur Rechten.

Der Erzengel Michael, Mosaik nach Guido Reni, nicht nach Giuseppe d'Arpino, wie es Herr Dr. Volkmann anzudeuten scheint. Die Arbeit ist von Calandra.

Gegen über.

† Die heilige Petronilla nach Guercino, das Meisterstück des Christofari und das schönste musivische Gemählde, das mir bekannt ist.

Das

11) Schüler des M. Angelo da Carravaggio.

Das Monument des Pabsts Clemens X. ist in jedem Betracht mittelmäßig.

An dem Gewölbe der hintersten Tribune sind keine Gemählde, wie Hr. Dr. Volkmann schreibt, sondern bloß Zierrathen von Stucco.

Der Stuhl des heil. Petrus, la Catedra di St. Pietro, ist in einem andern Stuhle von vergoldetem Bronze aufbewahrt. Diesen halten die vier Kirchenlehrer: Ambrosius, Augustinus, Athanasius und Chrysostomus, alle in Bronze. Sie stehen auf einem Postamente von Marmor. Am Fuße des Ganzen ist ein Altar, über dem Stuhle aber ist die päbstliche Krone befindlich, und noch höher schwebt eine Glorie von Engeln. Diese wird von den hintersten Fenstern, welche gelb sind, erleuchtet, und der heilige Geist schwebt dazwischen in Gestalt einer Taube. Catedra di St. Pietro.

Die Erfindung dieser Masse ist sehr ingeniös: aber in der Ausführung frappirt sie nur das erste Mal, nachher verliert sie immer mehr und mehr. Selbst bei dem ersten Anblick bemerkt man eine gewisse Unordnung die misfällt. Aber wenn man nun im Einzelnen zu untersuchen anfängt, so wird man so unwillig, daß ich für mein Individuum dies für die bildende Kunst so unbeträchtliche Werk nie habe ansehen können, ohne das Metall zu bedauern, was daran verschwendet ist. Theatralische Stellungen, unbedeutende oder gezierte Gesichtsbildungen, Gewänder wie Felsen, überladene Zierrathen von schlechtem Geschmack: Alles erinnert an die Fehler des Kirchenstils, dessen Hauptbeförderer, Bernini, auch Verfertiger dieses Werkes ist.

Zur Rechten von dem Stuhle Petri ab:

Grabmal des Pabstes Urban VIII. von Bernini.

Das Grabmal Urbans VIII. gleichfalls von Bernini. Der Kopf an der Figur des Pabstes aus Bronze, ist ein gutes Bildniß, obgleich das Spiel der Muskeln fließender seyn könnte. Aber der Körper ist zu kurz: und der Faltenschlag des Gewandes unnatürlich, und dem Nackenden wenig vortheilhaft. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur die Partie auf dem rechten Knie betrachten.

Unter dieser Statue ein Sarcophag, an dem der gebrochene Giebel keinen reinen Geschmack verräth. Zu beiden Seiten eine Carita' und die Gerechtigkeit. Die Carita' hat ganz das Aussehn einer niederländischen Amme: ihr Lächeln würde einer Buhlerin anstehen, und die schlaffen Formen, die ungeheuren Brüste mit großen Warzen widersprechen diesem Charakter nicht. Die Kinder sind von gemeiner Natur und wassersüchtig; ihre Stellungen sind schlecht gewählt. Die Gerechtigkeit hat noch weniger Anspruch auf unsern Beifall. Das Gewand schwerfällig, im kleinlichen Stile, entzieht das Nackende dem Auge ganz. Der Tod als Skelett, der den Nahmen des Pabstes in ein Buch zeichnet, ist eine ekelhafte, und die drei Bienen, die von dem Wappen des Pabstes aus, an den Sarg hinaufkriechen, eine kindische Idee.

Was hat denn dieses Werk für sich, daß es ungebildete Augen noch anzieht? Niederländische Treue im Detail, den Schein mahlerischer Wirkung, und die Behandlung des Marmors, der unter Berninis Händen zu Wachs wurde. Mit dem Bronze verstand er nicht so gut umzugehen.

Gegen

Gegen über, zur linken Seite der Catedra Petri.

† Das Grabmal Pauls des Dritten von M. Angelo Buonarotti angegeben, und von Guglielmo della Porta ausgeführt.

Grabmal Pauls III. von M. Angelo Buonarotti, und della Porta.

Es scheint mir das Beste in der Kirche zu seyn, weil es die meisten Schönheiten im Detail hat. Die Masse des Ganzen kann hingegen nicht zum Muster dienen, und die Zierrathen sind von schlechtem Geschmack. Die Figur des Pabstes in der Höhe ist gut gedacht, und hat der Incorrektionen in der Zeichnung ungeachtet, (denn das Obertheil ist zu lang und das Untertheil zu kurz,) einen wahren und bestimmten Ausdruck. Es ist der eines gutmüthigen Alten. Die unten liegenden allegorischen Figuren stellen die Klugheit und Gerechtigkeit vor.[12]) Der Kopf dieser letzten Tugend scheint ein Portrait zu seyn, und läßt auf einen muntern Charakter und viel Temperament schließen. Er ist nicht idealisch schön, aber doch wohlgefällig. Die Haare sind nicht gut gearbeitet, und ähneln Schlangen. Das Ohr scheint unproportionirlich klein zu seyn. Die Stellung ist für den Ort zu wollüstig. Man kann das bronzene Gewand, mit dem sie bedecket ist, abnehmen lassen, dann bemerkt man an dem Körper, was auch schon die Extremitäten anzeigen, daß die Formen zu rund gearbeitet sind, und das Spiel der Muskeln nicht genung andeuten. Inzwischen bleibt es immer eine schöne Figur.

12) Nicht die Religion, wie Hr. Dr. Volkmann schreibt, sie hält die Fasces.

Die Klugheit ist unter der Figur eines alten Weibes abgebildet; sie ähnelt aber mehr einem rüstigen Greise, dem man Frauenskleidung angezogen hat. Das Spiel der Muskeln ist gut. Das Gewand zeigt das Nackende gehörig an.

Man darf von diesen Statuen im Ganzen sagen, daß wenn sie gleich keineswegs fehlerfrei sind, sie dennoch ihrer ausdrucksvollen Köpfe, natürlichen Stellungen, vieler Schönheiten im Einzelnen, und der guten Behandlung des Marmors wegen, unter die besten neueren Werke gehören.

Das Grabmal Alexanders des VIII. von Rossi, ist mittelmäßig. Das Basrelief, welches eine Canonisation vorstellt, ist daran das Beste.

Linker Hand am ersten Altar des Kreuzganges: Der Apostel Petrus, der einen Lahmen heilt, nach Mancini, einem Schüler des Cignani, in Mosaik.

Am Altare darauf.

Attila, Basrelief von Algardi.

† Das berühmte Basrelief des Algardi. Attila wird auf Befehl des Pabstes Leo von den Aposteln Paulus und Petrus vor den Mauern Roms weg vertrieben.

So hat unser Künstler die Idee Raphaels, der den Barbaren gerührt von einem heiligen Schauer zurückkehren läßt, abgeändert, und dadurch mehr Feuer in seine Composition gebracht. Ich will ihn nicht ganz tadeln: vielleicht ist der letzte Ausdruck bestimmter und allgemein verständlicher.

Hier haben wir ein Basrelief, ganz nach Art eines Gemähldes angeordnet: Es sind nicht bloß mehrere Figuren, sondern auch mehrere Gruppen auf verschiedenen

schiedenen Planen nach den Regeln der Gruppirung und des Helldunkeln hinter einander gestellt. Dies war die Art der Alten nicht. In ihren guten Basreliefs, stellten sie die Figuren entweder neben einander, oder doch auf einen Plan, oder wenigstens nicht mehr als zwei derselben hinter einander.

Ich glaube, die Alten hatten Recht, und wir Neueren, die wir ein Basrelief als ein Gemählde betrachten, wir vermengen die Gränzen, welche die Natur der Sache für beide Kunstarten festgesetzt hat.

Es läßt sich besser fühlen als beschreiben, welcher Nachtheil für Illusion und Harmonie der Schatten und Lichter aus der mahlerischen Anordnung eines Basreliefs zu befürchten steht. Ich will nur einen Theil desselben angeben, auf die Gefahr von dem bloßen Leser nicht ganz verstanden zu werden. — Ein Basrelief ist kein Gemählde: die Anordnung desselben folgt besondern Regeln.

Wenn mehrere weiße runde Körper auf einer weißen Fläche von einander abstehend erscheinen sollen, so kann dies nicht anders geschehen, als wenn der Künstler diese Fläche aushölet: Die größte Erhobenheit für die erste Figur, die nachfolgende für die zweite, und so immer stufenweise weiter ausspare. Natürlicher Weise müssen aber der Plan, auf dem diese Figuren stehen, der Himmel, unter dem sie handeln, die Seitenwände, die sie umschließen, u. s. w. mit ausgehölet werden. Hier ist es nun fast unmöglich, dem Beschauer einen Raum zu zeigen, der mit dem Umfange der Körper, die darin befindlich sind, nur in einem entfernten Verhältnisse stände. Die Figuren scheinen auf einem abhängenden Orte zu schwanken, und wir versehen uns zu ihnen mit jedem Augenblicke, daß sie herabglitschen, und uns entgegen rollen werden. —

Es

Es liegt schon bei dem Basrelief, das eine einzige Figur erhoben zeigt, eine gewisse Verabredung zum Grunde, die halbrunde Form als ganz rund anzunehmen. So hart an die Fläche gepreßt steht kein runder Körper, daß der seitwärts fallende Lichtstrahl nicht durch die Abweichungen jenes Körpers von der Mauer an einigen Stellen durchfallen sollte: und allemal wird der Umfang des Schlagschattens, die Stärke des höchsten Lichts, und die Degradation der Halbschatten uns gar leicht belehren, ob die Figur halb oder ganz rund sey. Inzwischen diese kleine Unwahrscheinlichkeit schenken wir zu Gunsten des Vergnügens, das uns die Darstellung übrigens macht. Wenn nun aber der Künstler mehrere Körper auf einander pöckelt, mir respektive sechsachtel, vierachtel, zweiachtel, einachtel runde Figuren für vier Ganze verstellen, und das Streiflicht, welches durch die Abweichungen eines Körpers von dem andern nothwendig durchfallen muß, überher in den Kauf haben will, so heißt dies doch offenbar meine Gutherzigkeit misbrauchen. —

Man pflegt oft die vorher angegebene stufenweise Proportion zu überschreiten, die dem Beschauer zunächst stehende Figur einer Gruppe stark hervorzuheben, die entfernteren aber sehr flach zu halten, so daß ohngefähr die erste sich zu der folgenden wie siebenachtel zu einachtel oder wenigstens wie dreiviertel zu einviertel verhält: Neue Unwahrscheinlichkeit! Warum erscheint von zwei bis drei Figuren, die sich einander so nahe stehen, um eine Gruppe zu bilden, die eine meinem Auge so nahe, die andere so fern? Sie sind alle drei noch in der Distanz,

in

in der ich die Form völlig prüfen, das Runde als wirklich rund würde betasten können. —

Geht nicht ohnehin bei dieser Verfahrungsart alle Harmonie von Licht und Schatten verloren? Die starken und ungleichen Absätze bringen Schlagschatten von so verschiedenem Umfange hervor, daß die zum wohlgefälligen Eindruck des Ganzen so nöthige Degradation des Hellen zum Dunkeln gänzlich zerstört, und mein Auge durch unangenehme Sprünge von dem sehr hellen Lichte, und dem damit correspondirenden starken Schatten der hoch erhobenen Figur, auf das matte Licht, auf den damit wieder im Verhältniß stehenden matten Schatten der flach gehaltenen Figur geführet wird. —

Bei der Darstellung großer Fernen hat der Künstler im Basrelief mit noch größeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Verkleinert, verschmälert er seine Figur nach den Regeln der Linienperspektiv in einem beträchtlichen Grade, so wird, wenn er zu gleicher Zeit die Regeln der Luftperspektiv beobachten will, die entfernte Figur so flach, so duftig erscheinen müssen, daß sie einer Erhobenheit nicht mehr fähig bleibt, mithin für den Meissel, der ihr Daseyn nur durch Erhobenheit begreiflich machen kann, verschwindet. Beobachtet er die Luftperspektiv nicht, will er die Figur erhobener bilden als die Ferne, als das Ziel des vorn zufallenden Lichtstrahls es zuläßt; so wird die kleine aber dicke Figur zum nahen Zwerge. —

Man hat Unrecht, ein Basrelief mit einem Gemählde aus dem Grunde zu vergleichen, weil beide auf einer Fläche arbeiten. Der Pinsel hat ganz andere Mittel Cavitäten zu bilden, sich Raum zu verschaffen,

schaffen, als der Meissel. Er stellt den Beschauer an einen dunkeln Ort, und zieht den Vorhang eines erleuchteten Theaters auf. Die dunkle Figur auf dem Vorgrund, die nicht anders, als zwischen jenem und dem Orte im Hellen angenommen werden kann, löset sich gleich von dem übrigen ab, tritt vor, und stößt die hellerere Partie zurück. Diese wird durch ein Licht erleuchtet, dessen Quelle in dem Bilde selbst liegt. Der Mahler kann es daher leiten wie er will: er kann es hinter die Figuren her fallen, und diese dadurch rund erscheinen lassen: er kann, wenn er ein neues Repoussoir für nöthig hält, nur einen Streifschatten in der Mitte des Bildes anbringen, der wieder den helleren, aber nach den Regeln der Luftperspektiv abgeschwächten Hintergrund zurückschiebt. Er braucht nicht zu fürchten, daß das Licht, das er hinten wieder zuströmen läßt, dem vorderen Schaden thue: Er hat den Grad der Stärke der Farben in seiner Gewalt, er läßt sie so erscheinen, wie die Maaße der zwischentretenden Luft sie in der Ferne modificirt, mithin unterscheidet mein Auge durch den bloßen Anblick der Farbe das Licht auf zehn Schritt von dem Lichte auf hundert. Endlich darf man nicht vergessen, daß in einer sehr großen Entfernung, wo die Impression, welche das Licht auf Erhöhung und Vertiefung der Formen macht, den Körper von der Fläche nicht mehr abheben würde, wo dieser so zu sagen mit der Luft zusammen fließt, die Wahrnehmung der bloßen Farbe diesen als Form von der Fläche abhebt.

Diese Gründe, der Mangel an Wahrheit, und eigentlich mahlerischer Wirkung, hingegen der höhere Anspruch, den die runde oder halbrunde Bildnerei

auf

auf Darstellung schöner Formen im Einzelnen hat, bestimmen meinen Geschmack für solche Basreliefs, die eine Reihe schöner Gestalten in abwechselnden Stellungen neben, nicht hinter einander, vorstellen. Ich finde dazu solche Sujets am geschicktesten, die ich mir als Processionen, Tänze u. s. w. an einer Wand hergehend denken kann: und diese finde ich von den Alten am häufigsten vorgestellt.

Die zweckmäßigsten Sujets für ein Basrelief sind diejenigen, welche reihenweise Aufstellung der Figuren neben einander in abwechselnden Stellungen motiviren.

Vielleicht tritt auch dieser Grund hinzu: das Basrelief ist seiner ursprünglichen Bestimmung nach nicht dazu ausersehen gewesen, als für sich bestehendes Kunstwerk zu gefallen. Es ist eigentlich architektonischer Zierrath: Friese, in der die menschliche Figur statt Laubwerks dient. Leichtigkeit, die mit der Anhäufung mehrerer Figuren in Gruppen schwerlich besteht, muß dessen Hauptcharakter ausmachen.

Das Basrelief, die halberhobene Arbeit würde sich demnach von der runden Bildnerei dadurch bei mir unterscheiden, daß sie die einzelne Gestalt neben der einzelnen Gestalt in solchen Handlungen vorstellt, die abwechselnde Stellungen, sich reizend schlängelnde Formen motiviren, und in der Natur mit der Absicht vorgenommen werden, vor dem Beschauer aufzuziehen. Bacchusfeste, Tänze, triumphalischer Einzug, Begräbnisse, Hochzeiten u. s. w. scheinen mir hierzu besonders geschickt. Auch glaube ich, daß das Basrelief dazu bestimmt sey, mir Personen aus der Geschichte oder Fabel aufzuzählen, die ich mir in numerirter Vereinigung neben einander denke, z. E. die neun Musen, eine Götterversammlung u. s. w. Denn Ausdruck einer dramatischen Situation vermag das Basrelief, so wie das runde Bild, aus anderwärts

wärts angegebenen Ursachen, nur selten vollständig zu liefern.

So stände also das Basrelief zwischen der Statue und dem Gemählde in der Mitte, sowohl was Erfindung, als Anordnung betrifft.

Auf mahlerische Wirkung aber, glaube ich, muß das Basrelief ganz Verzicht leisten. Unter andern auch darum: Jene Wirkung besteht nicht ohne starke Abwechselung von Licht und Schatten, mithin im Basrelief nicht ohne starke Erhöhung und Vertiefung. Ich habe aber gefunden, daß diejenigen Basreliefs den wohlgefälligsten Eindruck auf mich gemacht haben, die wie ein sanfter Hauch auf die Fläche geblasen waren, und vorzüglich am Rande des Umrisses sanft und ohne Kante in den Grund liefen. Selten wird dies erreichbar seyn, wo die Figuren gar zu hoch herausgearbeitet sind.

Diejenigen Basreliefs sind die schönsten, auf denen die Umrisse der Figuren sanft in den Grund laufen.

Kann man sich darüber hinaussetzen, daß das Werk des Algardi Basrelief ist, so wird es als Gemählde großen Anspruch auf eine schöne Erfindung und Anordnung haben.

Fortgesetzte Beurtheilung unsers Basreliefs.

Die Figuren stehen jede am rechten Orte, die mahlerische Gruppirung, die Linien- und Luftperspektiv sind gut angedeutet.

Der Ausdruck des Zorns in den Aposteln scheint mir übertrieben: Man kann ihnen mit Recht zurufen:

Tantaene animis coelestibus irae!

Die Wahl der Formen ist nicht die edelste, und in den Köpfen herrscht zu viel Einförmigkeit. Die Zeichnung scheint ziemlich correkt zu seyn: Die Gewänder der Apostel sind in Rücksicht auf mahlerische Wirkung gut, in Rücksicht auf Wahrheit und

Schön-

Schönheit der Form zu willkührlich und schwerfällig. An der Behandlung des Marmors ist die Kunst, mit der die vordersten Figuren von dem Grunde abgelöset sind, zu bewundern.

Charakter des Algardi.

Ich habe von Mengs gesagt, daß ein vortrefflicher Bildhauer an ihm verloren gegangen sey, ich möchte vom Algardi sagen, es sey Schade, daß er kein Mahler geworden. Er war der Annibale Carraccio unter den Bildhauern: Ein großer Freund der Bestimmtheit und der Treue, und ein noch größerer von mahlerischer Wirkung. Idee von Schönheit war ihm fremd: daher wählte er nicht immer edle Gestalten, und opferte das Gewand dem Nackenden nicht genung auf. Er legte jenes in willkührliche Falten, die zwar das Licht gut auffangen, denen man aber das Willkührliche, das Studirte zu sehr anmerkt. Den Ausdruck der Minen übertrieb er, ordnete die Stellungen nach der Regel des Contraposto, und dachte sich überhaupt das Werk aus rundem Stein als ein flaches Gemählde. Seine Verhältnisse sind richtig, aber nicht von swelten Figuren genommen. Ich erinnere mich nicht, sehr schöne weibliche Figuren von ihm gesehen zu haben: aber desto mehr Kinder von treuer aber gewöhnlicher Natur, Crucifixe und alte Köpfe. Seine Behandlung war fertig, aber nicht so weich und besorgt als die des Michael Angelo, Fiamingo und Bernini. Er lebte von 1598—1654. Er ist der Held des neueren Kirchenstils: die Meister, die sich darin ausgezeichnet haben, haben vom Bernini nur den Zusatz einer weichern Behandlung entlehnt.

Grabmal Alexanders des VII. über der kleinen Kirchthüre von St. Martha, angegeben von Bernini, der selbst die Figur der Wahrheit verfertigt hat. Ich mag nicht darüber sprechen. Es ist die Staffel des schlechten Geschmacks, ohne Wahrheit, ohne Richtigkeit, ohne Adel.

Gegen über am Altare.

Fall Simon des Zauberes von Vami, Schüler des Baroccio. Man erkennt die Schule in einigen Gesichtsbildungen, die jedoch nicht so geziert sind, als die seines Meisters, und in der Färbung, die lieblich ist. Die Anordnung verdient Lob.

Auf den folgenden Altären bemerke ich noch: St. Thomas und den Christ von Passignani.

Den heiligen Petrus, der einen Besessenen heilt, von Romanelli.

Statt des Gemähldes der Kreuzigung Petri, welches Hr. Dr. Volkmann hier anführt, hat man jetzt eine Copie von der Transfiguration Raphaels in Mosaik, aufgestellt. Sie ist, wie vorauszusehen war, sehr schlecht gerathen. Solche Bilder, deren Schönheit hauptsächlich auf Bestimmtheit der Zeichnung und des Ausdrucks beruhet, bildet das Mosaik nicht nach. Besser:

Den heiligen Gregorius, der ein blutiges Kelchtuch zeigt, von A. Sacchi. Ich halte mich bei der Beurtheilung dieses Mosaiks nicht auf, da ich schon Gelegenheit gefunden habe, von dem Originale selbst zu reden.[13])

An

13) Dies gilt auch von den übrigen Mosaiken nach guten

An einem andern Altare:

Der Tod der Sapphira von Roncalli, Mosaik.

Das Grabmal Leo des XI. von Algardi, gehört gewiß nicht zu den besten Arbeiten dieses Meisters. Die Figur des Pabstes ist zu kurz und schwerfällig: das Sarcophag zu klein.

Die beiden Tugenden haben ganz artige Köpfe und gute Gewänder.

Das Basrelief, welches Heinrich des IV. Abschwörung der reformirten Religion und Wiedervereinigung mit der katholischen vorstellt, verdient außer dem Vorwurf einer doppelten Handlung, auch den mehrerer Incorrektionen.

Das Grabmal Innocentius XI. ist höchst mittelmäßig.

Das Altargemählde der Empfängniß Mariä nebst dem heiligen Franciscus und Antonius von Padua, ist nicht, wie Hr. Dr. Volkmann schreibt, von, sondern nach Bianchi in Mosaik gebracht.

Das Grabmal Innocentius des VIII. ganz in Bronze von Antonio Pallajolo.

Darstellung Mariä im Tempel, nach Romanelli in Mosaik.

Das Grabmal der Maria Clementina Sobiesky, ist von guter Erfindung. Es macht ein mahlerisches Ganze aus, und dieser Vorzug ist hier nicht am unrechten Orte.

In der letzten Capelle die Taufe Christi nach Carlo Maratti. Mosaik.

guten Gemählden, die entweder schon angezeigt sind, oder noch angezeigt werden.

Das Taufgefäß von Porphyr, das ehemals zum Deckel des Grabes Otto des II. gedient hat.[14])

* * *

Die neue Sacristei der St. Peterskirche.

An Kunstwerken findet man hier

Die Statue des Pabstes Pius des VI. von Agostino Penna einem Römer. Sie war während meines Aufenthalts in Rom noch in der Arbeit.

Auf dem Altare der Sacristei war zu meiner Zeit ein schönes Mosaik nach Guido Reni, die Kreuzigung des heiligen Petrus, befindlich. Der Ort war aber so schlecht erleuchtet, daß man wenig davon erkennen konnte. Man vermuthete, es würde weggenommen werden, um ein Basrelief an dessen Stelle zu setzen.

In der Capelle der Canoniker hängt auf dem Altare ein Bild, welches die heilige Jungfrau, St. Anna und die Apostel Petrus und Paulus vorstellt. Viele halten es für ein Werk des Fattorino, andere des Carravaggio. Ich glaube, daß es aus der Schule des A. del Sarto sey.

Gegen über eine Madonna mit dem Kinde, die man für eine Arbeit des Giulio Romano ausgiebt. Wahrscheinlicher gehört sie einem andern Schüler Raphaels.

Ueber

14) Bald wird in dieser Kirche das Grabmal Clemens des XIII. von der Hand eines geschickten jungen Künstlers, Canova, eines Venetianers, zu sehen seyn. Die Figur des Pabstes, die zu meiner Zeit schon modellirt war, ist stehend gebildet.

Ueber den Thüren ein Paar Gemählde von einem neueren Meiſter, Cavallucci da Sermoneta. Sie ſind ſehr ſchlecht.

In dem Zimmer, worin ſich das Capitel verſammelt.

Eine äußerſt ſchlechte Statue des heiligen Petrus aus weißem Marmor.

Eine Grablegung von Lorenzo Sabbatini. Wie man behauptet, nach einer Zeichnung des M. A. Buonarotti.

Mehrere mittelmäßige Gemählde von Ghezzi.

† Sieben ziemlich wohl erhaltene Gemählde von Giotto: Der Heiland mit Engeln, der heilige Petrus mit einem Cardinale, die Enthauptung des heil. Paulus, die Kreuzigung des heil. Petrus, mehrere Apoſtel und Heilige. Sie ſind auf Goldgrund gemahlt, und ganz im Stile der Moſaiken aus der mittleren Zeit, in dem man eine überlieferte, aber freilich ſehr alterirte Idee von dem Stile der Alten antrifft.

In der Capelle bei der Sacriſtei der Beneficiaten.

Der heilige Petrus, der die Schlüſſel empfängt, von Muziano, ſehr retouchirt.

Zwei ſchlechte Gemählde von Cavallucci.

In der Garderobe des Capitels.

Ein ſehr verdorbenes Bild von Domenichino, den heil. Joh. Chryſoſtomus vorſtellend.

Zwei kleinere von Muziano, gleichfalls ſehr verdorben.

Die heil. Veronica von Ugo da Carpi, ohne Pinsel gemahlt.

In der Gallerie die zur Kirche führet.

Die Büsten des Cardinals Barberini, Benedikts VIII. und Pauls IV.

In einer Rotunde dicht vor dem Eingange in die Peterskirche.

Der heilige Andreas, eine Statue, die 1570. vom Cardinal Piccolomini verfertigt worden. Der Himmel bewahre, daß sich die Cardinäle nicht viel mit Verfertigung von Statuen abgeben! Dieses Probestückchen ist gräßlich gerathen.[15])

* * *

Kirche S. Adriano in Campo Vaccino.[1])

Der heil. Nolascus von Engeln getragen, am Altare bei der Sacristei, wird von einigen dem Carlo Veneziano, von andern dem Savonanzio Bolognese, und wieder von andern, dem Guercino zugeschrieben. Die Behauptung der Letztern scheint keinen

15) Eine sehr umständliche Beschreibung dieser Sacristei findet man in einem Buche unter dem Titel: Sagrestia Vaticana eretta dal regnante Pontefice Pio VI. e descritta da Francesco Cancellieri Romano 1784. Im Posaunentone geschrieben.

1) Herr Dr. Volkmann S. 557. Titi S. 201.

nen andern Grund für sich zu haben, als daß die Schatten sehr schwarz sind: Denn übrigens hat es nichts von dem Stile des Guercino. Die Gruppe ist gut componirt.

* * *

Kirche Santa Agnese e Sta. Costanza, beide vor der Porta Pia.[2])

In der ersten.

Eine Statue der heiligen Agnese. Gewand von orientalischem Alabaster, Extremitäten von Bronze. Der Meister ist Cordieri.

In der andern.

Alte Mosaiken, von schlechter Erfindung, und eben so schlechter Ausführung. Sie stellen Weinranken, Faunen, Knaben, Wagen mit Ochsen bespannt, und mit Oliven ꝛc. beladen, vor.

Ein schöner antiker Leuchter.

Eine große Begräbnißurne von Porphyr, mit Kindern, welche Bullen am Halse tragen, Blumenranken u. s. w. in Basrelief. Die Arbeit ist schlecht, allein man sieht, daß sie eine Copie nach einer viel besseren ist.

Ich vermuthe, daß beide Stücke jetzt ins Museum Clementinum gekommen seyn werden. Wenigstens hatte man dazumal, als ich in Rom war, die Absicht, sie dahin zu bringen.

2) Herr Dr. Volkmann S. 260. Titi S. 293.

* * *

Kirche S. Agneſe in Piazza Navona.[3])

Sie iſt voll von Basreliefs und Statuen, die aber alle mittelmäßig ſind.

Das Basrelief der heiligen Agnes iſt von Algardi. Es ſtellt die Geſchichte dieſer Heiligen vor, wie ihre Unſchuld vor den Begierden der unzüchtigen Soldaten, denen ſie Preis gegeben war, gerettet iſt. Der Himmel ließ nämlich durch ein Wunder ſeiner Allmacht ihr Haupthaar zu einer ſolchen Länge anwachſen, daß ihr ganzer Leib unablöslich damit bedecket wurde. Die Wahl des Sujets iſt nicht vortheilhaft, und die Ausführung mittelmäßig.

* * *

Kirche S. Agoſtino.[4])

Esaias von Raphael.

Das Wichtigſte in dieſer Kirche iſt † der Esaias von Raphael, der an dem dritten Pfeiler linker Hand hängt. Man kann das Bild nicht recht mehr beurtheilen, da es äußerſt gelitten hat.

Der Kopf ſcheinet von großem Charakter, und im Stile der Antiken gedacht zu ſeyn. Der Stellung und den Gewändern merkt man Raphaels Bekanntſchaft mit dem Fra Bartolomeo da S. Marco an. Dieſe ſind in große Falten geſchlagen, welche das Nackende gut bezeichnen. Das Knie iſt bei den ältern Künſtlern ſehr berühmt geweſen, es hat aber am meiſten gelitten.[5])

Drei

3) Hr. Dr. Volkmann S. 425. Titi S. 130 und 467.

4) Hr. Dr. Volkmann S. 408. Titi S. 400.

5) Einige Anekdoten, welche dies Bild betreffen, kann man

Drei Gemählde von Guercino in einer Capelle des Kreuzganges rechter Hand. Das Mittelgemählde stellet die Heiligen, Franciscus, Rochus und Gregorius vor. Gedanke und Anordnung sind schlecht, Köpfe und Stellungen gut. Die Farbe, ob sie gleich kräftig ist, fällt in den nachgeschwärzten Schatten zu sehr ins finstre Rothe. [6])

Der heil. Franciscus, der die Ketzerei zu Boden wirft, ist ein ziemlich mittelmäßiges Gemählde; dagegen ist

Der heilige Jacob mit einem Alten und zwei Kindern ein desto merkwürdigeres Bild. Vielleicht gehören die Köpfe des Alten und eines der Kinder zu den besten, die Guercino je gemahlet hat; der Rest aber ist so schwach an Farbe, daß man ihn kaum diesem Meister beilegen sollte.

† Die andere Capelle im linken Kreuzgange hat Lanfranco gemahlt. Die Decke stellt die Himmelfahrt der Maria vor; das Altarblatt, die Krönung der Maria; eins der Seitengemählde den heiligen Augustinus, der über das Geheimniß der Dreieinigkeit nachdenkt: Bei ihm steht ein Knabe, der Wasser aus dem Meere schöpft. Man will in diesem Knaben einen Engel sehen, der dem heiligen Augustinus die Warnung giebt: es sey leichter das Meer auszuschöpfen, als jenes große Geheimniß zu ergründen.

man beim Richardson nachsuchen T. III. p. 150. description des tabl. etc.

6) Herr Dr. Volkmann nennt die Heiligen im Bilde anders.

Wäre dies wirklich der Gedanke des Künstlers gewesen, welches ich dahin gestellet seyn lasse, so wäre es ein sehr unglücklicher. Aber wenn ich den Engel aus dem Bilde wegnehme, oder mir bloß einen spielenden Knaben darunter denke; so ist der Ausdruck des Bildes vortrefflich, und ganz der Fassung angemessen, mit der die Seele über einen wichtigen Gegenstand nachdenkt. Die prüfende Mine des Heiligen stimmt sehr gut mit dem öden Orte, mit der Aussicht auf die unabsehliche Fläche des Meers, und mit der finstern Farbe des Bildes, die einer Dämmerung ähnelt, überein.

Das Gemählde auf dem Hauptaltare ist die schönste unter diesen von mir angegebenen Mahlereien des Lanfranco. Es sind Partien darin, welche Annibale Carraccio nicht besser hätte angeben können. Ueberhaupt gehören diese Werke unter die besten, die ich von diesem Meister kenne.

Der heil. Thomas, welcher Almosen austheilt, von Romanelli, ist beynahe ganz verblichen.

In der ersten Capelle beim Eingange linker Hand eine Hirtenanbetung von Michael Angelo da Carravaggio, von niedriger Wahrheit.

In der Capelle Pamfili † der heilige Thomas von Villanuova, welcher einer schönen Bettlerin, die ihr Kind säugt, ein Almosen reichet, von Ercole Ferrata in Marmor.[7] Der Ausdruck in dem Heiligen scheint verfehlt. Die Bettlerin zeigt eine reizende, obgleich etwas gedrehete

7) Richardson behauptet, Ercole Ferrata habe das Werk bloß geendigt. Die Idee gehöre einem gewissen Caffa, einem Maltheser.

drehete Stellung. Das Ganze hat viel vom Stil des Bernini, aber der Gedanke iſt vernünftiger.

† Das Monument des Cardinals Imperiali, iſt beſſer gedacht als ausgeführt. Eine Fama hebt den Deckel des Sarges ab, aus dem der Adler zum Himmel fliegt, welchen dieſe Familie im Wappen führt. Der Tod und die Zeit ſind zu beiden Seiten des Grabmals in Feſſeln geſchlagen. Ueber dem Ganzen zu oberſt, das Bruſtbild des Cardinals. Der Künſtler dieſes Werks iſt Domenico Guidi.[8])

Es giebt noch einige andere Bildhauerwerke aus der Florentiniſchen Schule in dieſer Kirche, und einige nicht ſchlechte Gemählde. Man kann beim Titi nachſehen.

* * *

Kirche S. Andrea di monte Cavallo oder de' Geſuiti.[9])

Die inwendige Verzierung dieſer Kirche iſt artig.

Einige Gemählde von Baciccio, manierirt in der Zeichnung, und grüngelb in der Farbe.

Die Mahlereien von Hiacynthus Brandi, ſind ſehr ſchwarz, und gleichfalls manierirt.

Der heil. Andreas, dem ein Engel auf der Geige vorſpielt, ein lächerlicher Einfall, der ſehr mittelmäßig ausgeführt iſt.

Im

8) Hr. Dr. Volkmann muß hier verbeſſert werden. Der Adler hebt nicht im Fluge den Deckel des Sarges ab, ſondern die Figur der Fama, welche zu den von dieſem Schriftſteller angeführten Figuren der Zeit und des Todes hinzuzufügen iſt.

9) Herr Dr. Volkmann S. 240. Titi S. 302.

Der heilige Costa von le Gros.

Im Kloster, und zwar in der Capelle des heil. Coska, dieser Heilige sterbend auf seinem Lager, von le Gros. Das Bette ist von gelben, das Gewand von schwarzem, Kopf, Hände und Füße sind von weißem Marmor.

Diese Art mit vielfärbigem Steine, die natürliche Färbung eines Gegenstandes nachzuäffen, ist nur für Kinder verführerisches Spielwerk. Der Mann stutzt bei dem ersten Anblick, und fühlt, so bald er sich sammelt, das Unharmonische der Farbenverbindung, und den auffallender gemachten Mangel der Illusion in dem was durch das bloße Anschauen erkannt wird.

Das Gewand ist hart und willkührlich gefaltet: Die Hände und Füße sind weich und wahr. Der Kopf aber hat keine schöne Form, und man vermißt den Ausdruck einer edlen Resignation, die man erwarten dürfte.

* * *

Kirche S. Andrea della Valle.[10])

Mahlereien des Domenichino.

Die Mahlereien des Domenichino machen diese Kirche der Aufmerksamkeit des Liebhabers besonders werth.

An den Pfeilern der Kuppel hat Domenichino † die vier Evangelisten gemahlt. Es sind academische Figuren in etwas gezwungenen Stellungen. Die Köpfe, und besonders der des Johannes sind gut gewählt. Die Engel, die zu seinen Füßen spielen, sind sehr schön, und ganz im Geist des Correggio gedacht. Die Gewänder sind nicht glücklich geworfen,

10) Herr Dr. Volkmann S. 475. Titi S. 136.

worfen. Die Farbe ist von außerordentlicher Stärke für al Fresco; sie kömmt der Färbung in den guten Oelgemählden des Annibale Carraccio bei.

Im Chor sieht man folgende Mahlereien vom Domenichino:

Johannes der Täufer zeigt den Christ, und ist von zweien Aposteln umgeben.

Die Assumption des heil. Andreas.

Die Vocation des heil. Andreas.

Die Geißelung des heil. Andreas und seine Hinführung zum Richtplatze.

Außerdem sieht man oben sechs Tugenden in colossalischer Größe, von eben diesem Meister.

Calabrese hat die Kreuzigung des Apostels, denselben wie er am Kreuze hängt, und seine Grablegung gemahlt.

Diese letzten Gemählde sind schwerfällig, ohne Präcision und Wahrheit.

† Die Kuppel von Lanfranco zeigt das Talent dieses Mahlers, ein so weitläuftiges Feld, wie ein Plafond, mit sehr abwechselnden Stellungen zu besäen. Kuppel von Lanfranco.

Dies war wirklich das vorzüglichste Talent dieses Meisters, der 1581. gebohren wurde, und 1647. starb. Er lernte bei den Carracci, und bildete sich besonders nach dem Correggio, von dem er aber doch hauptsächlich nur die Verkürzungen entlehnte, in denen er ein großer Meister wurde. Er war zu manierirt. Seine Farbe ist sehr unangenehm. Hauptvorzug und Hauptfehler dieses Meisters.

In der ersten Capelle rechter Hand sieht man ein Basrelief von Raggi. Es stellt den

Befehl

Befehl vor, den der heil. Joseph vom Engel erhielt, nach Aegypten zu fliehen. In der Anordnung hat es viel vom Stil des Pietro da Cortona, und in der Ausführung vom Bernini.

† Die Capelle Strozzi ist vielleicht eine der schönsten in Rom, was die Einrichtung und architektonische Verzierung anbetrifft. Michael Angelo hat sie angegeben, und wie man sagt, auch die Modelle zu der Bildhauerarbeit verfertiget. Die bronzenen Statuen, die Sarcophage von schwarzem Marmor, die edle Einfalt der Baukunst füllen ganz den Begriff aus, den man sich von einer Begräbnißcapelle macht. Der Stil in den Figuren ist etwas manierirt, aber die Leuchter sind von schöner Form.

St. Andrea Avellino von Lanfranco, ein Bild, welches man im Kreuzgange antrifft, fällt zu sehr ins Schwarze.

Der heilige Sebastian von Giovanni de Vecchi, hat viel von der Manier des Rubens.

St. Maria mit dem Kinde von Giulio Romano, welche Hr. Dr. Volkmann angiebt, wird hier nicht mehr vorgefunden. Nach Titi soll in dieser Kirche eine Copie nach einem Gemählde von Giulio Romano hängen; aber sie stellet ein ganz anderes Sujet vor, und hängt an einem andern Orte als Herr Dr. Volkmann anzeigt.

Die Mahlereien in der Capelle Barberini, nicht Barberi, wie Herr Volkmann schreibt, sind von Domenico Passignano, und haben viel vom Stil des Ludovico Carraccio.

* * *

Kirche S. Antonio di Padova, gewöhnlich della Concezione de' Padri Cappuccini genannt.[11])

Rechter Hand vom Eingang. Erste Capelle.

† Der Erzengel Michael schlägt den überwundenen Satan in Fesseln. Der Engel schwebt über dem Satan in einer sehr theatralischen Stellung. Sein flatterndes Gewand und seine ausgebreiteten Flügel bilden übrigens eine angenehme Masse, welche die Fläche vortrefflich ausfüllt. Der Kopf ist kleinlich an Charakter, und unbedeutend an Ausdruck. Der Teufel ist eine Carricatur von Häßlichkeit und Verworfenheit.

Der Erzengel Michael von Guido Reni.

Worin liegt der Grund, daß unsere neueren Mahler, wenn sie den oberen Geistern Körper bildeten, selten solche Formen gewählt haben, welche auf Hoheit und Größe des Geistes schließen lassen? Warum hat eben der Guido, der einen Erzengel Michael als einen hübschen blonden Jungen mahlte, eine Judith mit so erhabenen Formen und einem so hohen Ausdrucke von Seelenstärke dargestellt?

Ueber Engels- und Teufelsgestalt in der neueren Mahlerei.

Ich glaube, ein Theil dieser Erscheinung ist auf Rechnung unserer Religionsbegriffe zu setzen, Hoheit des Geistes läßt sich bei dem Manne ohne ein gewisses Gefühl seines Werthes nicht denken, das bei der Aeußerung in Mine und Stellung gar leicht mit Stolz und Uebermuth verwechselt wird. In einer Religion, wo Derjenige, der über Engel thront, als

11) Herr Dr. Volkmann S. 264. Titi S. 336.

als der sanfteste duldendste, den Menschen zum Muster der Demuth und der Ergebung in den göttlichen Willen aufgestellet wird; wo Ehrgeiz, Selbstgefühl als Fehler gezeichnet werden; wie können da die Künstler darauf verfallen, vollkommene aber dienstbare Geister wie Helden, wie Männer in der Blüthe der Jahre, und im ganzen Gefühl ihrer Kräfte zu bilden? Der Ausdruck der Seelenstärke im Weibe ist immer mehr Kraft der Duldung, leidende Kraft, oder, wenn auch wirkende, wenigstens Kraft des Augenblicks der Situation, die durch Verzweiflung oder Schwärmerei auch dem Schwächsten eingeflößet wird.

Man muß aber mehr sagen: Ausdruck einer Heldenseele, wenn er nicht zur Carricatur werden soll, ist in allen darstellenden Künsten immer das Schwerste. Wie selten gerathen sie auf dem Theater und im Bilde! Ein Rückblick auf den Apollo im Belvedere, wird meine vorigen Bemerkungen, und auch diese bestätigen.

Noch ein Wort von dem Teufel. Dieser Gegenstand gehört uns Neueren allein: wir konnten hier Schöpfer seyn, und sind es auch geworden. Aber wie? Wir haben ihm nicht allein eine scheußliche, sondern auch lächerliche Bildung gegeben. Die neueren Künstler konnten zwar nicht wie der Dichter entweder ins Gigantische gehen, oder den Abscheu für ein Wesen, das sein Vergnügen im Böses thun findet, durch die Wichtigkeit der Veranlassung, durch das Planmäßige in der Ausführung mildern. Aber wenn sie die Gestalt der guten Geister veredelt hätten, so wären für die schlimmen gemeine Formen übrig geblieben, die mit dem Ausdruck der Stärke und

lauren-

laurender Bosheit vereinigt, den Begriff des Wesens völlig hätten ausfüllen können.

Man würde Unrecht thun, wenn man die Satyren, die Centauren und andere willkührliche Zusammensetzungen der Alten mit einem Ungeheuer, wie der Teufel bei uns ist, vergleichen wollte. Aber die Art wie die Griechen viele religiöse Ideen der Aegyptier verfeinert haben, könnte zu einem näher liegenden Muster dienen, wie man Geschöpfe des Aberglaubens zum Vortheil angenehmer Eindrücke nutzen soll. Der Kopf eines Caracalla mit vergrelltem scheelen Blicke auf dem stämmigen Rumpfe des ägyptischen Antinous dürfte in Vereinigung mit einigen bezeichnenden Attributen des Pluto (z. E. der bräunlichen Farbe, der zweizackigten Gabel, des sträubigten Haars und Bartes, allenfalls auch mit einem Zusatz von Flügeln schwarzer Nachtvögel) den Begriff des Widersachers Gottes, und des Feindes der Menschen, eben so vollständig versinnlichen, als eine Figur mit Ochsenschwanz, Hörnern, Pferdefuß und Krallen.[12])

Die Giganten der Alten, die Bestürmer des Himmels, finden wir sie nicht auf einigen ihrer geschnittenen Steine als bloße Menschen von ungewöhnlicher Größe und Stärke vorgestellt! Und wenn ich gleich jene andere Vorstellung zur Nachahmung nicht empfehlen möchte, wo die Giganten als Menschen auf halben Leib mit einem Untertheile von Schlangen gebildet

12) In Guido's Bilde findet man diese Attribute nicht: Aber wie häufig in vielen andern!

bildet sind;[13]) wie viel vortheilhafter für die Kunst ist dennoch selbst diese Zusammensetzung, als die moderne Abbildung unserer Teufel!

Ich kehre zu Guido's Bilde zurück. Die Zeichnung ist nicht ganz fehlerfrei, aber sehr fein. Die Färbung kräftiger und wahrer als in den mehresten Bildern, die ich von diesem Meister kenne. Die Figuren heben sich gut vom Grunde ab, und im Ganzen ist das Licht wohl geleitet.

In der dritten Capelle.

† Der heilige Franciscus in den Armen des Engels von Domenichino: eine schöne Zusammensetzung. Der Grund stellt eine Landschaft vor, die Köpfe sind wohl gewählt, und haben Ausdruck; aber die Farbe fällt, wider die Gewohnheit des Meisters, zu sehr ins Graue.

In der vierten Capelle rechter Hand.

Der heilige Antonius, der einen Todten auferwecket von Andrea Sacchi. Der Gedanke ist nicht übel; Schade! daß in der Ausführung so viel Unbestimmtheit herrscht.

Linker Hand an dem Grabmale des Königs in Polen Johann Sobiesky: Zwei Genii von Rusconi, welche aussehen, als hätte man ihnen, Kälbern gleich, die Haut aufgeblasen.

In

13) Man sehe das Titelkupfer zu dem 2ten Theile der Winkelmannischen G. d. K. Wiener Ed.

In der ersten Capelle vom Altare ab.

Maria mit dem Kinde und dem heil. Buonaventura, von Andrea Sacchi, mittelmäßig.

In der zweiten.

Die Geburt Christi von Lanfranco, beinahe eine Copie von der berühmten Nacht des Correggio.

In der letzten Capelle.

† Saul, der vom Ananias sein Gesicht wieder erhält, unstreitig eins der schönsten Staffeleigemählde, die ich von Pietro da Cortona kenne. Die Anordnung ist gut, die Farbe angenehm, kräftig, und äußerst harmonisch; das Helldunkle sehr gut behandelt; der Grund zeigt eine reiche Architektur. Es wäre zu wünschen, daß der Ausdruck wahrer, und die Zeichnung richtiger seyn möchten.

Auf dem Altare sieht man † die heilige Jungfrau in einer Glorie von Lanfranco. Der Kopf der Heiligen ist lieblicher als ich sie gewöhnlich von diesem Meister kenne. Die Gewänder sind in zu willkührliche Falten geschlagen, aber sie zeigen die schönen und reizenden Contouren sehr gut an. Die Farbe ist zu grau, man kann inzwischen dies Bild unter die vorzüglichen des Lanfranco setzen.

Im Chore.

Ein heiliger Franciscus von Muziano.[14])

14) Dieser Franciscus, der die Nägelmale empfängt, hängt nicht, wie Hr. Volkmann und Titi schreiben,

in

* * *

Kirche bei dem Archiginnasio della Sapienza.[15])

Auf dem Hauptaltare.

St. Yvo, der als Advocat der Armen ihre Memoriale empfängt, von Pietro da Cortona. Da der Raum zu hoch war, um durch dies Sujet gefüllt zu werden, so hat der Künstler eine Decke bis auf die Hälfte des Gemähldes herabfallen lassen, und darauf den Christ in einer Glorie vorgestellt, dem ein Heiliger ein Buch überreicht.

Dieser Einfall, ein Gemählde im Gemählde anzubringen, scheint mir unter der Bedingung glücklich zu seyn, daß er den Ausdruck der Haupthandlung unterstütze, und daß das Nebengemählde dem Hauptgemählde hinreichend untergeordnet sey, um der mahlerischen Wirkung keinen Schaden zu thun. Alsdann wird das Gemählde im Gemählde zur Tragödie des Herzogs in der Tragödie Hamlets. Allein hier ist die bemahlte Decke viel kräftiger gehalten, als der wirkliche Auftritt, dessen Beiwerk jene ausmacht, und überher theilt sie das Gemählde in zwei Theile. Die Zeichnung ist unrichtig, und die Farbe ohne Harmonie: Oben zu roth, unten zu grau.

Kirche

in der zweiten Capelle rechter Hand. Im Chore findet man die vom erstern S. 269. angeführten Bilder von Carravaggio, Tizian und Guido nicht. Es hängen dort einige Gemählde, aber sie sind mittelmäßig, und gutentheils Copien.

15) Hr. Dr. Volkmann S. 474. Beim Titi kann ich diese Kirche nicht finden.

Kirche de' S. Apostoli.[16])

Sie enthielt zu meiner Zeit nichts Merkwürdiges an Kunstwerken.[17]) Bald aber wird

Das Grabmal Clemens des XIV. von der Hand eines jungen geschickten Künstlers Canova, eines Venetianers, den ich schon mehrere Male mit Ruhm genannt habe, da es hier seinen Platz finden soll, die Aufmerksamkeit künftiger Reisenden zu reizen im Stande seyn.

Kirche S. Bibiana.[18])

† Die Statue der heiligen Bibiana, ist eins der besten Werke des Bernini. In der Hand hält sie einen Palmzweig, und nicht eine Schüssel, wie Hr. Dr. Volkmann irrig schreibt. Auch ist es unrichtig, was ich mich erinnere, beim Winkelmann gefunden zu haben, daß die Heilige einen Gürtel über den Mantel trage. Wenn man genau darauf achtet, so sind es dreierlei Kleidungsstücke, welche sie trägt: ein Hemd oder Unterkleid, ein Mäntelchen auf halben Leib mit Stickerei, und noch einen großen Mantel darüber. Santa Bibiana von Bernini.

Das Hauptverdienst dieses Werkes ist die mechanische Behandlung des Marmors. Der Fleiß ist

16) Hr. Dr. Volkmann S. 301. Titi S. 313.

17) Hr. Dr. Volkmann führt ein antikes Basrelief an, welches ich übersehen habe.

18) Hr. Dr. Volkmann S. 214. Titi S. 228.

bis zu den geringsten Beiwerken verschwendet. Die Stellung ist zwar weniger gezwungen als in den übrigen Werken des Bernini, es fehlt ihr aber immer noch sehr viel, um natürlich zu seyn. Die süßlich lächelnde Mine des Kopfs misfällt auf die Länge. Das Fleisch scheint wahres Wachs zu seyn. Das Gewand ist in zu viele kleine Falten getheilet, und zeigt das Nackende nicht hinreichend an.

Stil des Bernini und seiner Nachfolger.

Der Cavaliere Giovanni Laurentio Berniti, der von 1598 bis 1680. lebte, ward von der Wuth in Stein zu mahlen, zu gleicher Zeit mit dem Algardi ergriffen. Aber er begnügte sich nicht wie dieser, der ernsten Manier des Carracci und ihrer Schüler treu zu bleiben; er verfiel auf die falsche Manier des Pietro da Cortona, und was schlimmer war, zuletzt in die Manier des Rubens. Die große Fertigkeit, die dieser Künstler in der Behandlung des Marmors hatte, welcher wirklich unter seinem Meissel zu Wachs wurde, hat ihn wahrscheinlich zu den ausschweifenden Irrthümern verführt, in die er verfallen ist. Michael Angelo vergaß, daß der menschliche Körper mit Fleisch und Haut bedeckt ist: Bernini vergaß, daß das Fleisch ohne elastische Muskeln und Knochen, die zum Halt dienen, zum Schlauch, und die Haut zur Porcellainglasur wird. Niedrige, ja! kindische Gedanken, oft unedler, immer gezierter Ausdruck, häufige Incorrektionen, schlaffe Formen, nach Art der Figuren des Rubens, Gewänder in kleine Falten gekniffen, oder in große geworfen, die das Nackende gar nicht anzeigen, endlich verschwendeter Fleiß an Nebenwerke, sind die Hauptunterscheidungszeichen dieses Meisters, als Fehler. Ein gewisser Schwung

in

in der Erfindung, Treue in der Nachahmung individueller Gesichtsbildungen, und eine vortreffliche Behandlung des Marmors sind hingegen Vorzüge, denen der Liebhaber in den Werken des Bernini Gerechtigkeit wiederfahren lassen wird.[19])

Unter dem großen Altar, ein Sarcophag aus orientalischem Alabaster.

Man sieht hier Mahlereien von Pietro da Cortona. Sie haben stark gelitten. So viel man noch urtheilen kann, fehlen ihnen nicht die gewöhnlichen Vorzüge und Fehler des Meisters.

* * *

Kirche S. Caecilia in Trastevere.[20])

In dem Hofe steht eine vortreffliche Vase mit sehr schön gearbeiteten Griffen. Sie ist antik und sehr groß. Aus derselben heraus ist ein Lorbeerbaum gewachsen.[21])

Inwendig in der Kirche sieht man † eine Statue der heiligen Cäcilia, in der Lage wie sie im Grabe gefunden worden, von Stefano Maderno.[22]) Der Gedanke, den Kopf zu verhüllen,

Santa Cäcilia von Stefano Maderno.

19) Eine sehr interessante Lebensbeschreibung von diesem Meister liefert Mellizia Memorie degli Architetti. Parma 1781. T. II. p. 221.

20) Hr. Dr. Volkmann S. 657. Titi S. 53.

21) Hr. Dr. Volkmann hat unrecht, diese Vase, Prachtgefäß, für eine Begräbnißurne auszugeben, wozu sie niemals gedient zu haben scheint.

22) Nicht von Carlo Maderno, wie Hr. Dr. Volkmann schreibt. Dieser war Baumeister. Stefano arbeitete im Stil des Bernini.

hüllen, ist unglücklich. Sonst ist die liegende Stellung sehr natürlich: und dieser Vorzug giebt ihr auch einen Anspruch auf die Achtung der Kenner.

* * *

Kirche S. Carlo ai Catinari.[23])

Auf dem Hauptaltar.

Die Processíon des heil. Carls während der Pestzeit in Mailand, von Pietro da Cortona, ist mittelmäßig und schlecht erhalten.

Von einem Gemählde des Guido hinter dem Altare, welches den heiligen Carl bis auf den halben Leib vorstellen soll, sieht man beinahe nichts, da der Ort schlecht erleuchtet ist.

Der Tod der heil. Anna von A. Sacchi.

† Der Tod der heiligen Anna von Andrea Sacchi, ist ein sehr berühmtes Gemählde in Rom, welches aber meiner Einsicht nach keinesweges seinen Ruhm stehet. Die heil. Anna liegt sterbend im Bette, der heil. Joachim soll in Schmerz versunken seyn, die Madonna bringt das Kind Jesus zu ihrer Mutter, der heil. Joseph steht zur Seite der Kranken, einige andere Personen nehmen einen etwas entferntern Antheil an der Handlung. Kurz! der Mahler scheint den Augenblick zur Darstellung gewählt zu haben, in dem die heilige Anna von demjenigen, was ihr hienieden theuer war, den letzten Abschied nimmt. Diese Wahl ist in Rücksicht auf Ausdruck gar nicht unglücklich, nur müßte die Ausführung besser seyn. Der heilige Joachim sieht wie ein

23) Hr. Dr. Volkmann S. 432. Titi S. 96.

ein Kalb aus, dem man die Gurgel abschneidet. Die heil. Jungfrau ist ganz gleichgültig, und eben so unbedeutend sind die übrigen Figuren. Die Zeichnung ist incorrekt, die Färbung falsch. Hingegen diejenigen Theile der Mahlerei, in denen Andrea Sacchi seine gröſste Stärke besaß, die Anordnung, die Vertheilung heller und dunkler Partien in Rücksicht auf mahlerische Wirkung, die Harmonie der Farben und der Ton, sind auch hier vortrefflich.

Die vier Cardinaltugenden von Domenichino.

Oben an den Pfeilern unter der Kuppel hat Domenichino † vier Cardinaltugenden, die Klugheit, die Stärke, die Mäßigkeit und Gerechtigkeit, auf nassen Kalk gemahlt.

Unter jeder dieser vier Tugenden sieht man noch eine andere Figur, die in geselliger Beziehung mit der Eigenschaft stehen soll, deren Abstraktum über ihr abgebildet worden, z. E. Milde bei Gerechtigkeit.

Diese Mahlereien zeigen die schönsten Frauensköpfe in Rücksicht auf Uebereinstimmung der Züge und den Ausdruck des sittsamen Reizes und ruhiger Liebenswürdigkeit, die mir in der neueren Kunst vorgekommen sind. Die Gerechtigkeit nebst der unter ihr liegenden weiblichen Figur, welche Milch aus ihrer Brust drückt, und die Milde vorstellen soll, haben einen Eindruck auf mich gemacht, den ich von keiner einzelnen Figur in Ruhe (oder nach meiner gewagten Classification, von keiner sichtbaren Beschreibung der Gestalt,) in einem Gemählde der Neueren erfahren habe. Es liegt in diesen edlen Formen der unverkennbare Ausdruck einer schönen Seele, einer Liebenswürdigkeit des Herzens, die keine Bewegung zu machen

chen braucht, um ihren Beschauern reizend zu erscheinen. Domenichino scheint den Ausspruch jenes Alten gerechtfertiget zu haben: daß, wenn die Tugend verkörpert erschiene, die ganze Welt sie lieben würde. Selbst der eifrigste Verehrer des Alterthums, dessen Auge durch den Anblick ihrer Meisterstücke verwöhnt ist, wird durch Gesichtsbildungen, die so sehr in ihrem Geiste gedacht sind, in diesem Stücke seine Forderungen an die neuere Kunst ausgefüllt finden, und sie dienen zum Beweise, daß es eben so sehr an dem Mangel innerer Fähigkeiten, als an dem Widerstreben äußerer Verhältnisse liegt, wenn der moderne Bildhauer seinem früheren Vorgänger in der Bildung schöner weiblicher Köpfe nicht gleich gekommen ist.

Die Farbe ist dem Charakter des Geschlechts angemessen, und für eine Freskomahlerei ziemlich kräftig; die Gewänder könnten besser seyn.

Die Mahlereien des Lanfranco in dieser Kirche zeigen das Talent dieses Meisters, die Fläche, die sie ausfüllen soll, auf eine gute Art zu bedecken: das ist sein Charakter, das ist sein Verdienst.

In der Sacristei, das Bildniß des heiligen Carls von Pietro da Cortona, von kräftigerer Färbung und bestimmterer Zeichnung, als sie sonst diesem Meister gewöhnlich sind.

* * *

Kirche S. Carlo al Corso.[24])

Auf dem Hauptaltare die Jungfrau Maria, welche den heil. Carlo ihrem Sohne vorstellet, von

24) Hr. Dr. Volkmann S. 358. Titi S. 371.

von Carlo Maratti. Ein sehr schwaches Bild, welches dadurch noch mehr an Wirkung verliert, daß es in einem sehr schlechten Lichte gesehen wird. Die mahlerische Anordnung ist das Beste darin.

Das Gemählde des Mola, welches den heil. Barnabas, wie er das Evangelium prediget, vorstellt, hat gleichfalls kein anderes Verdienst, als das einer guten Gruppirung. Die Farbe hat sehr nachgeschwärzt.

* * *

Kirche S. Carlo alle quatro fontane.[25])

Eine Verkündigung und die heilige Dreieinigkeit auf dem Hauptaltare, sind von Mignard, grau und schwach gemahlt.

Eine Madonna mit dem Kinde und einem Engel mit Passionsinstrumenten, von Romanelli.

* * *

Kirche S. Catarina di Siena.[26])

Die Communion der heiligen Magdalena von Benedetto Lutto. Die Zeichnung ist incorrekt, der Ausdruck manierirt, die Farbe weinhefenartig.

* * *

Kirche S. Cosimo e Damiano.[27])

Titi ist in der Anzeige der Gemählde umständlicher als Hr. Dr. Volkmann.

Was

25) Hr. Dr. Volkmann S. 244. Titi S. 300.

26) Hr. Dr. Volkmann S. 233. Titi S. 275.

27) Hr. Dr. Volkmann S. 558. Titi S. 302.

Was mir am meisten aufgefallen ist, sind Mosaiken aus den Zeiten der ersten Christenheit. Ich mag die Empfindungen nicht beschreiben, die bei ihrem Anblick in mir rege geworden sind. Die zwölf Apostel sind hier unter den Symbolen von zwölf Lämmern abgebildet! Ich glaube, ich darf nichts weiter hinzusetzen.

* * *

Kirche Sta Croce in Gerusalemme.[28])

Der Plafond ist von Corrado. Bunt, nach der Palette ausgedacht, und bloßer Schimmer.

In dem Klöster wird man ein sehr berühmtes Gemählde von Carlo Maratti finden. Titi nennt es, Sciſma di Pietro Leone; ich selbst habe vergessen das Sujet aufzuzeichnen.

Ferner einige Gemählde von Rubens, aus seiner ersten Zeit. Sie stellen die Geisselung und die Kreuzigung Christi vor. Man findet einige gute Partien und Ausdruck darin. In der Färbung und im Helldunkeln ähnelt er dem Guercino, oder wenn man lieber will, dem Carravaggio.

* * *

Kirche S. Domenico e Sisto.[29])

In der ersten vom Bernini angegebenen Capelle ein noli me tangere, Gruppe der Magdalena, die den Christ berühren will, von Raggi: unbedeutend sowohl in Rücksicht des Ausdrucks als der Zeich-

28) Hr. Dr. Volkmann S. 207. Titi S. 223.

29) Hr. Dr. Volkmann S. 232. Titi S. 273.

Zeichnung. Selbst die mechanische Behandlung ist nicht sonderlich.

Maria, die einer Nonne einen Rosenkranz giebt, von Romanelli. In der Stellung und in dem Luxuriösen der Formen hat diese Figur viel vom Stil des Pietro da Cortona: aber das Verblasene der Umrisse, der Schwung von Originalität, und die Harmonie der Farben, welche uns mit der conventionellen Manier des letzten Meisters versöhnen, fehlen hier.

Drei heilige Frauen, die einem Mönche das Bildniß des heil. Domenicus bringen, von Mola: grau und hart.

* * *

Kirche S. Eusebio. [30])

Nicht hier, sondern in S. Lorenzo muß man das Capital mit dem Frosche und der Eidexe suchen, dessen Hr. Dr. Volkmann erwähnt.

Das Merkwürdigste in dieser Kirche ist † ein Plafond von Mengs, welcher die Himmelfahrt des heiligen Eusebius vorstellt. Plafond von Mengs.

Der Grund des Gemähldes ist die Luft, wie man sie bei durchgebrochener Decke der Kirche sehen würde. Hier wird der Heilige von einer Gruppe von Engeln durch eine Glorie von andern Engeln durch, in die obersten Regionen des Himmels getragen. Dies ist der Gedanke.

Der Mahler hat den Standpunkt für den Beschauer an der Thür der Kirche angenommen: Mithin erscheinen die Engel, welche der Thür zunächst befind-

30) Hr. Dr. Volkmann S. 215. Titi S. 227.

befindlich sind, größer als diejenigen, welche dem Altare in der Länge des Bildes die nächsten sind, der Heilige in der Mitte aber nebst denen ihn tragenden Engeln am allergrößten, um anzuzeigen, daß sie von einer untern uns näheren Region zu einer höheren aufsteigen.

Diese Bestimmung des Standpunktes widerspricht aber der Natur der Sache, und der Gewohnheit des Betrachters. Man wirft bei dem Eintritte in ein Gebäude nicht zuerst den Blick in die Höhe, sondern um sich herum. Gegen dem, daß man damit fertig geworden ist, und nun auch nach der Decoration der Decke sieht, ist man in die Mitte des Gebäudes, mithin auch des Plafonds gekommen, und nun findet man die Perspektiv falsch. Freilich könnte der Mahler aus einem andern Gesichtspunkte das Emporsteigen des Heiligen über die Engel auf gleicher Sphäre hin nicht wohl sinnlich machen; aber so hätte er es unsinnlich lassen sollen.

Die Gruppe des Heiligen ist schön gedacht, nur der Kopf der Hauptfigur ist nicht edel genung, auch scheint das weiße Gewand der Carnation Schaden zu thun, und die Hand fehlerhaft gezeichnet zu seyn. Hingegen sind unter den Engeln verschiedene, die nichts zu wünschen übrig lassen: welche die ganze Lieblichkeit der Engel des Correggio mit den richtigern Contouren eines Genius der Antike verbinden.

Um bei der Beurtheilung des Colorits mit Billigkeit zu verfahren, muß man wissen, wie dies Gemählde verfertigt ist. Mengs wünschte sich durch ein Gemählde al Fresco bekannt zu machen. Er erbot sich gegen einen sehr geringen Preis, der ihn

nur

nur der Kosten wegen schadlos halten könnte, diesen Plafond zu mahlen. Es ward ihm zugestanden: allein er hatte noch nie al Fresco gemahlt, und verstand daher nichts von der Behandlung dieser Art von Mahlerei. Sein Schwager Maron gab ihm darin den ersten Unterricht, und um die Anwendung mit der Lehre zu verbinden, legte dieser einige Figuren nach den Zeichnungen des Mengs mit Farbe an. Dies ist der einzige Antheil, den Maron an diesem Werke hat, das Uebrige ist ganz von der Hand des Mengs. Wie unter solchen Umständen die Färbung so gut habe gerathen können, bleibt zu bewundern. Inzwischen sieht man auch deutlich, wie während der Arbeit seine Hand an Fertigkeit zugenommen hat. Die unterste Gruppe nach der Thür zu ist falsch an Färbung, und fällt ins Rothe und Grünliche. Die zweite ist schon besser gerathen, und die dritte ist so kräftig und warm colorirt, daß sie einem Oelgemählde nichts nachgiebt. Aber eben diese Verschiedenheit zerstört die Harmonie des Ganzen. Der Himmel ist übrigens sehr duftig gehalten.

Man sieht in dieser Kirche ein Paar Gemählde von Solmiena, die ich anführe, weil sie von diesem Meister in Rom selten sind.

* * *

Kirche S. Francesco a Ripa.[31])

Die Statue der sterbenden heiligen Albertoni ist von Bernini. Dem Ausdrucke nach zu urtheilen, scheint sie an heftigem Bauchgrimmen zu leiden. Sie reißt

31) Hr. Dr. Volkmann S. 661. Titi S. 47.

reißt den Mund auf und verdreht die Augen. Ihre Finger sind wie Spindeln gestaltet. Die Gewänder von schlechtem Geschmack. Bernini, der immer in der Sculptur mahlen wollte, hat wenigstens den Vortheil daraus gezogen, daß er seine Statue vortrefflich zu stellen wußte. Die unsrige steht in einem vortheilhaften Lichte.

Das Bild der heiligen Maria, welche der heiligen Anna das Kind Jesus übergiebt, von Baciccio, hat viel von der Manier des Pietro da Cortona; aber es ist incorrekter gezeichnet, und nicht so leicht behandelt.

Pieta' von Annibale Carraccio.

† Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Christi, von Annibale Carraccio. Winkelmann führt aus diesem Gemählde die Figur Christi, als Muster einer edlen, dem Begriff des Gottmenschen angemessenen Gestalt an.[32])

Die Anordnung dieses Bildes ist sehr gut. Der Leichnam Christi ruhet nur auf halben Leib an den Knien der Madonna, welches mir viel natürlicher scheinet, als sie mit dem ganzen Gewicht eines todten Körpers erdrücken zu lassen. Auf der einen Seite steht die heil. Magdalena, und auf der andern der heil. Franciscus. Zwei Engel zeigen die Wunden des Heilands. Man sieht, daß unsere Composition ganz verschieden von den Wiederholungen dieses Sujets zu Capo di Monte und im Pallast Doria ist.

Der Ausdruck in den Köpfen ist sehr wahr und sehr edel. Dasselbe kann man von den Stellungen überhaupt sagen, und von der der heiligen Magdalena noch besonders, daß sie reizend ist.

Die

32) Gesch. der Kunst, S. 297.

Die Zeichnung ist vortrefflich, nur scheinen die Gewänder, vorzüglich das der heil. Magdalena, etwas trocken. Der Farbe fehlt es an Harmonie: sie ist vortrefflich in der heil. Magdalena, und sehr schlecht in dem heil. Franciscus. Ueberhaupt scheint diese Figur nicht die beste zu seyn. Schade, daß man das Bild in keinem bessern Lichte siehet!

Das antike Basrelief an dem Grabmale der Laura Mattei, welches Herr Dr. Volkmann anführt, habe ich hier nicht finden können. Dagegen sind zwei andere Grabmäler, das eine von einem Herzog von Zaccarolli, das andere von einer Person aus dem Hause Pallavicini, hier befindlich, an denen Figuren mit reizenden Gesichtsbildungen stehen.

* * *

Kirche il Gesu.[33])

† Die Religion, welche die Ketzereien unter der Gestalt eines Mannes und eines Weibes zu Boden schleudert, von le Gros.

Die Composition ist voller Feuer und die Gruppe gut geordnet, aber die Ausführung des Details scheint mir weniger Verdienst zu haben. Die Figur der Religion ist ohne wahren Ausdruck und ohne Schönheit. Die Stellung ist gezwungen. Der alte Mann zu ihren Füßen, ist eine wahre Carricatur und das alte Weib ekelhaft; inzwischen das Muskelnspiel am Rücken des Alten ist leicht und natürlich, und die Gewänder sind gut geworfen.

† Die

33) Hr. Dr. Volkmann S. 497. Titi S. 172.

† Die Religion vertilgt die heidnische Abgötterei, und der König von Bungo in Japan nimmt die christliche Religion an: eine Gruppe von Theodon. Die Zusammensetzung ist nicht übel, und die Figur der Religion hat einen ziemlich edeln Ausdruck.

In dem Paradiese des Bassano sind schöne Köpfe.

Das Bild des heiligen Ignatius von Carlo Maratti, hat sehr nachgeschwärzt.

Die Beschneidung Christi auf dem Hauptaltare von Muziano, hat schöne Gewänder, und ist im großen Stile gezeichnet.

Der heilige Franciscus Xaverius von Annibale Carraccio hängt zu schlecht, als daß man darüber urtheilen könnte.

Titi redet von einem Ecce Homo von Guido Reni, als in der Sacristei befindlich. Hr. Dr. Volkmann führt dieses Bild gleichfalls an. Es ist aber nicht mehr daselbst anzutreffen.

* * *

Kirche S. Giacomo degli Incurabili.[34])

Man sieht hier ein großes Basrelief von le Gros, welches den heil. Franciscus auf den Wolken vorstellet, wie er ein Marienbild um Genesung der unter ihm befindlichen Kranken anflehet. Die Anordnung ist daran zu loben.

Kirche

34) Hr. Dr. Volkmann S. 386. Titi S. 384.

Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli.[35])

In der Capelle des heil. Diego, ist das Altarblatt von Annibale Carraccio. Der heil. Franciscus segnet den jungen Diego ein, oben der Christ unter vielen Engeln.

Dies Bild, welches man für eins der letzten des Annibale Carraccio hält, gehört nicht zu seinen schönsten. Die Zeichnung hat nicht einmal die diesem Meister gewöhnliche Correktion. Zum Beweise mögen die Hände des heil. Franciscus dienen. Inzwischen ist der junge Diego eine schöne Figur. Hingegen sind die Gewänder wieder sehr willkührlich geworfen, und die Farbe des Ganzen ist unangenehm.

In den Verzierungen des Altars sieht man noch, den heiligen Petrus und Paulus nebst andern Mahlereien, welche von der Hand des Annibale seyn sollen. Diese Gemählde sind alle in Oel.

Zu den Frescomahlereien soll Annibale bloß die Zeichnungen verfertiget haben. Sie sind gewaltig verdorben.

Gott der Vater in der Kuppel scheint von Albano ausgeführt zu seyn.

Zur rechten Hand in der nämlichen Capelle: St. Ivo, der einen Kranken mit dem Oele aus der Lampe heilet, von Domenichino, der dieses Sujet öfterer behandelt hat. Die ausdrucksvollen Köpfe und Stellungen sind dieses Meisters würdig; doch möchte ich den erschrockenen Mann auf dem Vorgrunde tadeln. Er ist eine wahre Caricatur.

35) Hr. Dr. Volkmann S. 471. Titi S. 143.

An dem Grabmale des Prälaten Montoja sieht man einen Kopf von der Hand des Bernini.

Eben dieser Künstler hat in der Sacristei einen mit Blumen bekränzten Weiberkopf mit dem Ausdrucke lachender Frölichkeit, und einen Mannskopf mit aufgesperrtem Maule und vorgestreckter Zunge gebildet. Man will darin die Vorstellungen eines Seligen und eines Verdammten erkennen. Sie sind sehr manierirt, aber von vortrefflicher Behandlung.

Man zeigt hier außerdem ein Basrelief, welches die Taufe Christi vorstellet, und gleichfalls dem Bernini beigelegt wird.

Die Statue des heiligen Jacobs von Sansovino ist eine sehr vernünftig componirte Figur. Die Gewänder sind im Stil des Albert Dürer gekniffen, und hart anliegend, aber die Ausführung ist vortrefflich.

* * *

Kirche S. Giovanni Colabita.[35])

Das mittlere Gewölbe ist von Corrado gemahlet, von dem man noch mehrere Mahlereien in dieser Kirche antrifft.

Wer noch mehr von dieser Flächen-Schminke wissen will, den verweise ich auf Herrn Dr. Volkmanns Anmerkungen über diese Kirche. Ich unterschreibe sein darüber gefälltes Urtheil.

Das Gemählde des Lenardi, worin dieser Meister die Seelen im Fegefeuer gebildet hat, welche

zu

36) Hr. Dr. Volkmann S. 572. Titi S. 60.

zu ihrer Erfrischung von einem Engel mit Wasser besprenget werden, ist allerdings ein sehr lächerlicher Einfall.

* * *

Kirche S. Giovanni Evangelista e S. Petronio.[37])

Diese Kirche scheint von Hrn. Dr. Volkmann ganz ausgelassen zu seyn. Sie liegt zwischen dem Pallast Spada und Farnese.

† Auf dem Hauptaltar ein Gemählde von Domenichino. Es stellt eine Madonna mit dem Kinde Jesus, und in der Höhe eine Glorie von Engeln vor, deren einige musicalische Instrumente halten: Unten sieht man den heil. Johannes und den heil. Petronius. Weder Erfindung noch Anordnung sind zu loben, aber das Detail ist hin und wieder vortrefflich. Der Kopf der Madonna hat viel Aehnliches mit den Köpfen des Guido. Unter den Engeln rund herum haben einige einen Reiz, der sie des Pinsels des Correggio würdig machen würde, und die Halbschatten sind äußerst zart behandelt. Der heil. Johannes ist eine schöne Figur, die der Vorstellung im Pallast Giustiniani von eben demselben Meister ähnelt.

Das Bild hat im Ganzen sehr gelitten, behält aber noch hin und wieder eine schöne Färbung. Die Gewänder sind nicht gut.

Man trägt sich mit der Nachricht, daß Mengs den Auftrag gehabt habe, dieses Bild um 30000

37) Titi S. 105.

Scudi für die Gallerie zu Dresden zu erstehen, daß aber aus dem Handel nichts geworden sey, weil man die Summe zu gering gefunden habe.

* * *

Kirche S. Giovanni de i Fiorentini.[38])

Auf dem Altare der Capelle Nerli sieht man den heiligen Cosmus und den heiligen Damianus auf dem Scheiterhaufen, welche durch die Erscheinung einiger Engel von den Flammen gerettet werden: ein abentheuerliches Werk des Salvator Rosa. Zwei an der einen Seite hervorragende Beine sehen wie abgehauen aus. Nach der Idee des Künstlers soll man sich den Körper außer dem Rahmen hinzu denken. Das Beste an dem Bilde ist die Behandlung.

Das Grabmal des Prälaten Corsini hat Algardi, und das des Prälaten Acciajoli, Ercole Ferrata verfertiget.

Von den Mahlereien einiger Florentiner will ich nicht reden. Man kennt bereits das unbedeutend Gezogene ihrer Physiognomien, und das Verdrehte ihrer Stellungen.

Grabmal des Marchese Capponi, von M. A. Slodz.

† Das Grabmal des Marchese Capponi von Michael Angelo Slodz, scheint mir eins der edelsten Monumente in Rom zu seyn. Eine weibliche Figur lehnt sich auf einen Sarcophag, auf dessen Deckel zwei Genii das Bildniß des Marchese halten, und betrachtet dasselbe mit traurigem Blicke. Zu ihren

38) Hr. Dr. Volkmann S. 390. Titi S. 422.

ihren Füßen liegt ein Lamm auf einem Buche. Der Künstler hat dadurch, wie mich dünkt, die bescheidene Gelehrsamkeit des Verstorbenen sehr glücklich angedeutet.[39]) Die weibliche Figur ist reizend gedacht, und die Gewänder haben nicht den unnatürlichen Faltenschlag des neuern Kirchenstils. Inzwischen würde man doch wünschen, daß sie die Umrisse des Körpers ein wenig genauer bezeichneten.

* * *

Kirche S. Giovanni Battista nel fonte Laterano, oder Battisterio di S. Giovanni di Laterano.[40])

Das Taufgefäß von Porphyr, hat die Form eines antiken Sarcophags. Es stehen aber nicht die Statuen des Pabsts Sylvester und Constantins darauf, wie Hr. Dr. Volkmann schreibt, sondern es ist bloß mit einigen Basreliefs aus Bronze geziert, welche neu scheinen.

39) Vielleicht dürfte eine von diesem Monumente abstrahirte Allegorie eines Adlers, der sich von einem Buche aufschwingt, an dem Grabmale, — nicht an der Ehrensäule, — welches man unserm großen Leibnitz setzen könnte, nicht unglücklich gewählt seyn. Der weit umfassende Scharfblick des Adlers kann in der Zusammenstellung mit dem Buche, und der Figur des Philosophen, nicht leicht einer Misdeutung oder Unverständlichkeit unterworfen seyn: und wie sehr würde das Werk als Gruppe dabei gewinnen! Vorschlag zu einem Symbol an einem unserm Leibnitz künftig zu errichtenden Grabmale.

40) Herr Dr. Volkmann S. 192. Titi S. 209.

Die Gemählde in der Kuppel sind von Andrea Sacchi. Sie stellen nicht bloß Sujets aus dem Leben der Maria, sondern auch andere heilige Geschichten des neuen Testaments, vorzüglich aus dem Leben Johannes des Täufers, vor. Sie haben das Verdienst einer guten mahlerischen Anordnung, ein Vorzug, der diesem Meister eigen ist. Uebrigens gehören sie nicht unter seine besten Sachen.

Unten in der Capelle sieht man an den Wänden mehrere Gemählde von Giminiani, Camassei und Carlo Maratti. Die Zerstörung des Götzendienstes von Carlo Maratti, wird für das Beste gehalten. Es ist aber sehr beschädigt, und so viel man noch urtheilen kann, ist der Ausdruck übertrieben und doch kalt gewesen.

In der Nebencapelle, die dem heiligen Johannes dem Täufer gewidmet ist, findet man auf dem Altare die Figur dieses Heiligen von Donatello.

In der Capelle Johannes des Evangelisten aber, eine Statue in Bronze nach dem Modelle des Giov. Batista della Porta.

* * *

Kirche S. Giovanni di Laterano. [41])

In der vordern Halle sind einige mittelmäßige Basreliefs von Bracci befindlich.

Hier sieht man auch die antike Statue Constantins des Großen, die jedoch mehr des Alters, als der Schönheit wegen merkwürdig ist.

In

41) Herr Dr. Volkmann S. 294. Titi S. 210.

In der Kirche selbst findet man eine Menge Mahlereien von älteren und neueren Römischen und Venetianischen Meistern. Sie sind von geringem Werthe. Titi hat sie sehr sorgfältig angegeben.

Das beste darunter ist die Himmelfahrt Christi von Cavaliere d' Arpino über dem Altare des heiligen Sacraments.

In den Nischen stehen: die Statuen der zwölf Apostel. Sie sind colossalisch.

Der heil. Petrus ist von Monnot.
Der heil. Paul von demselben.
Der heil. Andreas von Rusconi.
Der heil. Jacob von demselben.
Der heil. Johannes von demselben.
Der heil. Thomas von le Gros.
Der heil. Jacob der jüngere von Angelo de' Rossi.
Der heil. Philipp von Joseph Mazzuoli.
Der heil. Bartholomäus von le Gros.
Der heil. Matthäus von Rusconi.
Der heil. Simeon von Moratti.
Der heil. Taddeus von Ottoni.

Diese Figuren können besonders dazu dienen, uns mit dem Kirchenstile bekannt zu machen. Sie gehören unter die besten dieser Art.

Ich habe bereits oben die Kennzeichen dieses Stils angegeben, und beziehe mich darauf. Man kann sagen, daß die ebengenannten Meister den Stil des Algardi in der Zeichnung mit dem des Bernini in der Behandlung des Fleisches und der Gewänder zu vereinigen gesucht haben. Sie copirten übrigens

die Natur. Ihre Werke stehen auf der seligen Stufe der Mittelmäßigkeit, die durch keine ausgezeichnete Vorzüge und Fehler das Auge besonders anzieht oder beleidigt.

In der Sacristei findet sich eine Verkündigung Mariä von Vanusti nach der Zeichnung des Michael Angelo Buonarotti.

Schönes Grabmal des Pabstes Clemens des XII. aus dem Hause Corsini.

Die Capelle des Hauses Corsini, worin † das Grabmal des Pabstes Clemens des XII. aus diesem Hause befindlich ist, ist die schönste Partie in dieser Kirche. Dies Grabmal ist unstreitig eines der schönsten Monumente, die in neuerer Zeit errichtet sind. Die Urne, in der die Gebeine des Pabstes ruhen, und die ehemals das Behältniß der Gebeine des Agrippa gewesen seyn soll, weil sie unter der Halle des Pantheons stand, ist von schönster Form, und sehr fleißig bis auf die geringsten Zierrathen ausgeführt. Die Statue des Pabstes aus Brongze nach Maini hat viel Gutes. Rund umher stehen mehrere Statuen im Stil des Bernini. Die beste ist die Mäßigkeit von Filippo Valle.

Das Altargemählde ist ein berühmtes Mosaik von Christofani nach dem schönen Originale des Guido Reni im Pallast Barberini. Es stellet den heil. Corsini vor, und ist so gut, als ein Mosaik seyn kann.

Man trifft in dieser Kirche auch das Monument des Cardinals Casanata von le Gros an. Es ist von guter Erfindung, aber von kleinlichem Geschmacke in der Ausführung, und manierirt.

Ich bemerke zuletzt, daß die sogenannten Sellae Stercorariae hier nicht mehr befindlich sind, und daß

daß der große porphyrne Sarg der heil. Helena nach dem Muſeo Clementino gebracht iſt.

Capelle: Triclinium Leonis III. [42])

Hier findet ſich ein Moſaik, welches Chriſtum unter den zwölf Apoſteln vorſtellt. Die von Benedikt dem XIV. hinzugefügte Inſchrift zeigt, daß es nur die Copie nach einem ganz verdorbenen alten Moſaik ſey.

* * *

Kirche S. Girolamo della Carità. [43])

† Die letzte Communion des heiligen Hieronymus von Domenichino. Eins der Hauptgemählde in Rom.

Die letzte Communion des heiligen Hieronymus von Domenichino.

Man hat behauptet, daß der Meiſter den Gedanken ſeines Gemähldes vom Agoſtino Carraccio [44]) entlehnt habe, der daſſelbe Süjet in der Karthauſe zu Bologna behandelt hat. Die Sache iſt an ſich nicht zu leugnen: die erſte Veranlaſſung zu Erfindung des Ganzen und einiger Details hat Domenichino ſeinem Vorgänger zu danken; aber er hat auch viel darin verändert, und es fragt ſich, mit welchem Glücke?

Unſtreitig iſt der Heilige in dem Gemählde des Agoſtino edler gedacht. Er faltet die Hände über die Bruſt, und dieſe Gebärde ſowohl als ſeine Mine zeigen die andächtige Inbrunſt, mit der er das letzte Liebesmahl zu empfangen bereit iſt. Hingegen in dem

42) Herr Dr. Volkmann S. 205.

43) Herr Dr. Volkmann S. 438. Titi S. 116.

44) Hr. Dr. Volkmann ſchreibt irrig Annibale Carraccio.

dem Gemählde des Domenichino ist er ein bloßer Sterbender, der kaum so viel Kräfte übrig hat, sich zu dieser heiligen Handlung von den Umstehenden schleppen zu lassen.

Aber dies abgerechnet, hat auch das Gemählde des Domenichino in allen übrigen Theilen der Mahlerei den augenscheinlichsten Vorzug vor dem Vorbilde, und man kann sagen, daß ihm dieses nicht mehr Dienste geleistet habe, als ein schlechtes antikes Basrelief dem Raphael, wenn dieses durch die schwache Andeutung eines guten Gedankens der Keim zu der schönsten Darstellung wurde.

Ich habe das Originalgemählde des Agostino in Bologna gesehen. Die Composition ist mit Figuren überladen, von denen mehrere nicht den geringsten Antheil an der Handlung nehmen. Die Vertheilung der Figuren ist sehr unordentlich. Der Ausdruck ist wahre Carricatur, das Helldunkle fehlt gänzlich, und die Farbe ist sehr finster.

Hingegen besteht das Gemählde des Domenichino aus wenigeren Figuren, die vortrefflich angeordnet sind. Diese haben einen äußerst wahren Ausdruck, durch den sie einen gut motivirten Antheil an der Haupthandlung nehmen.[45]) Die Stellungen, vorzüglich die des jungen Mannes auf dem Vorgrunde, sind sehr reizend.

Die

45) Ich rechne jedoch die Alte, welche dem Heiligen die Hand küßt, ab. Diese Episode ist für die feierliche Handlung störend; aber eine glückliche Umschmelzung der Idee des Löwen, der in dem Bilde des Agostino seinem Begleiter die Füße leckt.

Die Zeichnung ist fein, nur möchte man sie in den Extremitäten correkter wünschen.

Die Gewänder sind im Ganzen von kleinlichem Geschmack, und zu eckigt in den Falten.

Man sieht, daß dies Bild kräftig, harmonisch und wahr colorirt gewesen ist. Auch das Helldunkle kann dieses Verdienst gehabt haben. Die Figur des jungen Mannes, der auf dem Hintergrunde im Halbschatten gehalten ist, thut vortreffliche Wirkung. Aber unglücklicher Weise hat das Bild sehr nachgeschwärzt, und man urtheilt nur sehr unzuverlässig über die Vorzüge desselben in Rücksicht auf diese Theile der Mahlerei.

Die Capelle Spada ist sehr ingeniös decorirt. Zwei Engel von Marmor halten ein ausgespanntes Tuch, welches statt der Balustrade dient.

* * *

Kirche S. Girolamo degli Shiavoni.[46])

Herr Dr. Volkmann rühmt die Marien beim Grabe Christi von Giuseppe del Bastaro. Seine Manier hat in Ansehung abstechender Lichter von den Schatten, Aehnlichkeit mit der Manier des Guercino; aber Zeichnung und Farbe, die diesem eigen sind, fehlen, und die Köpfe sind sehr gemein.

* * *

Kirche S. Giuseppe a Capo le case.[47])

Die heilige Maria mit dem Kinde und einem Engel, welcher den heiligen Joseph aus dem Schlafe

46) Herr Dr. Volkmann S. 387. Titi S. 396.
47) Herr Dr. Volkmann S. 325. Titi S. 341.

Schlafe wecket, von Andrea Sacchi, gehört nicht unter seine besten Werke.

Die heil. Theresia mit der Maria von Lanfranco. Hat gute Köpfe und Hände, und viel vom Stil der Carracci. Schade, daß die Farbe zu sehr ins Nußbraune fällt!

* * *

Kirche S. Gregorio Magno.[48])

Der Plafond der Kirche von Plazido Costanzi, stellt die Aufnahme des heiligen Gregorius in den Himmel vor. Er ist schlecht.

Das Merkwürdigste in der Kirche ist ein Gemählde des Battoni, welches einige Heiligen in der Anbetung eines Marienbildes vorstellet. Es sind vortreffliche Köpfe darauf, inzwischen ist die Gesichtsbildung der heiligen Jungfrau unbedeutend. Die Färbung ist sehr harmonisch.

Capelle Salviati zur Linken.

† Das Gemählde des Altars stellt den heil. Gregorius vor, welcher zwischen zwei Engeln betet. In der Höhe eine Glorie von Engeln, von Annibale Carraccio. Die Figur des Heiligen ist weder sehr edel noch sehr ausdrucksvoll; aber die Engel sind von großer Schönheit. Die Gesichtsbildungen haben viel Correggianisches. Ueberhaupt sieht man auch, wie Annibale den Correggio in der Farbe und im Helldunkeln nachzuahmen gesucht habe. Diese Theile der Mahlerei sind in diesem Bilde besser besorgt,

48) Hr. Dr. Volkmann S. 607. Titi S. 74.

besorgt, als in vielen andern dieses Meisters. Inzwischen fehlt der Schmelz der Farben.

Man sieht hier noch ein Basrelief, welches den Einzug unsers Heilandes in Jerusalem vorstellet, und einen gewissen Costi, einen Florentinischen Künstler, zum Meister hat.

Capelle der heiligen Silvia. Guido Reni hat hier ein Concert von Engeln gemahlt, welches in Ansehung der Zusammensetzung nicht glücklich gerathen ist. Die Figuren stehen gerade und ohne Verbindung. Das Gemählde ist übrigens so sehr verblichen, und hin und wieder retouchirt, daß man nicht weiter darüber urtheilen kann.

Die Statue der heiligen Silvia von Cordieri ist mittelmäßig.

Capelle des heiligen Andreas. Sie ist sehr merkwürdig, weil Guido Reni und Domenichino hier in die Wette gemahlt haben. Capelle des heil. Andreas mit Mahlereien von Guido Reni und Domenichino.

† Das Gemählde des Guido stellet den heil. Andreas vor, der zum Tode geführet wird. Der heil. Andreas wirft sich, als er das Kreuz von weitem erblickt, auf die Knie nieder, es anzubeten; aber die Henker nöthigen ihn wieder aufzustehen. Die Anordnung ist gut, das Colorit fällt zu sehr ins Rothe. Die Figur des Heiligen ist vortrefflich.

† Domenichino hat die Geisselung des nämlichen Heiligen vorgestellt.

Man sagt, daß, wie Annibale Carraccio die Mahlereien dieser seiner beiden Schüler verglichen, er den Ausspruch gefället habe, Domenichino habe als ein Lehrling, Guido als ein ausgelernter Künstler gearbeitet;

beitet; aber der erstere werde dereinst ein größerer Meister als der letzte werden.

Dieser Ausspruch scheint mir viel Wahres zu enthalten. Domenichino hatte noch nicht seine ganze Stärke, als er mit Guido Reni wetteiferte. Anordnung, Helldunkles und Perspektiv, kurz! alle Theile, welche zur mahlerischen Erfindung einer größeren Composition gehören, und Ueberlegung, Wissenschaft voraussetzen, sind hier weniger gut, als in dem Bilde seines Nebenbuhlers. Hingegen übertrifft er diesen an Richtigkeit der Zeichnung, vorzüglich in den Extremitäten, und an Wahrheit des Colorits. Wenn ich die einzelne Figur des Heiligen in dem Bilde des Guido ausnehme; so leidet es keinen Zweifel, daß Domenichino auch an Wahrheit des Ausdrucks jenem überlegen ist.

Man sieht hier einige Mahlereien in einerlei Farbe, welche viele dem Domenichino beilegen.

St. Petrus und Paulus zu beiden Seiten des Altars, sind von Guido Reni.

In der Sacristei ein schlechtes Gemählde von Federico Zuccari.

* * *

Kirche S. Grisogono.[49])

Die Assumption des Schutzpatrons dieser Kirche von Guercino, an der Decke, ist eine schlechte Composition. Form und Ausdruck sind schlecht gewählt. Die Lichter sind zerstreuet, die Schatten haben nachgeschwärzt; der Grund ist zu blau, die Farbe übrigens kräftig.

Man

49) Hr. Dr. Volkmann S. 756. Titi S. 56.

Man sieht außer denen von Hrn. Dr. Volkmann angezeigten Monumenten noch ein neueres des Cardinals Milo, welches jedoch nicht viel Verdienst zu haben scheint.

* * *

Kirche S. Ignazio. [50])

Die architektonischen Mahlereien des Pater Pozzi sind sehr verblichen. Dem ohngeachtet machen sie noch Illusion.

An Gemählden ist die Kirche ziemlich arm, hingegen enthält sie einige gute neuere Bildhauerwerke.

Das Monument des Pabsts Gregorius des XV. und seines Neffen des Cardinals Ludovisi zu seinen Füßen, ist eine gute Zusammensetzung, die auf den ersten Blick Wirkung thut. Schade, daß die Ausführung vernachläßigt ist. Es ist theils von le Gros selbst, theils nach dessen Zeichnungen von Monot ausgeführt. Die Köpfe des Ueberflusses und der Religion haben eine zu süßliche Mine, und die Gewänder sind zu eckigt. Die beiden Figuren der Fama von Monot, zieren sich auf eine unerträgliche Weise.

Die Capelle des heil. Ludewig Gonzaga, ist eine der prächtigsten in Rom.

† Das Basrelief am Altare stellet diesen Heiligen vor, wie er in den Himmel getragen wird.

So berühmt dieses Werk des le Gros ist, so gestehe ich doch, daß außer dem Verdienst einer guten Anordnung, welches in der Mahlerei interessanter seyn

50) Hr. Dr. Volkmann S. 483. Titi S. 167.

seyn würde, als in der Sculptur, ich diesem Basrelief kein sonderliches beizulegen wisse. Die Figur des Heiligen ist affektirt; sein Kopf gleicht mehr einem guten Kinde, als einem heiligen Manne. Die Engel haben übertriebene Stellungen, die ganz nach der Regel des Contraposto erfunden sind. Die Wolken von Stein thun eine sehr schlechte Wirkung. Die Gewänder haben lauter viereckigte Falten, und sind ohne Zartheit behandelt.

Die Engel der Balustrade von Ludovisi, sind ganz im Stile des Bernini gedacht und ausgeführet.

Gerade gegen über die Capelle della S. S. Nunciata. Das darin befindliche Basrelief von Filippo della Valle ist mittelmäßig.

Die Engel auf der Balustrade sind von Bracci.

Die Gemählde von Pozzi, die nicht architektonisch sind, sind unter der Critik.

* * *

Kirche S. Lorenzo fuori delle Mure.[51])

Man findet hier ein Paar antike Begräbnißurnen, deren eine sehr groß und von Porphyr, mit Weinreben, Trauben und Vögeln in erhobener Arbeit geziert ist.

Von den beiden Grabmälern an den Seiten der Thüre, die zu den Catacomben führet, hat das eine Pietro da Cortona angegeben.

Die Säule mit der Eidexe und dem Frosche im Capitale, die Winkelmann in dem Versuche

51) Hr. Dr. Volkmann S. 212. Titi S. 225.

ſuche über die Baukunſt der Alten auf dem Titelkupfer hat ſtechen laſſen, muß man bey der Kanzel ſuchen. Es ſoll dieſes Capital die Nahmen der Baumeiſter Saurus und Batracus anzeigen.

* * *

Kirche S. Lorenzo in Lucina.[52])

Der gekreuzigte Chriſtus von Guido wird unter die berühmten Gemählde von Rom gezählet. Ich geſtehe es zu, daß das Spiel der Muskeln wahr, und die Zeichnung ſehr fleißig iſt. Aber übrigens ſcheint mir die Figur ſteif, ohne edlen Ausdruck und ohne Ründung. Die Farbe fällt zu ſehr ins Graue.

* * *

Kirche S. Lorenzo in Miranda.[53])

Auf dem Hauptaltare hat Pietro da Cortona die Marter des heil. Laurentius gemahlt. Das Bild ſieht ſeinen übrigen ähnlich, und iſt nicht einmal eins von ſeinen beſten.

Die heil. Maria mit den beiden Apoſteln Andreas und Jacobus von Domenichino, iſt kaum noch zu erkennen. Titi ſagt, daß der Cavaliere Vanni es verwaſchen habe. So viel man noch urtheilen kann, war es eine ſchlechte Compoſition mit einigen guten Köpfen.

52) Hr. Dr. Volkmann S. 257. Titi S. 367.

53) Hr. Dr. Volkmann S. 557. Titi S. 202.

* * *

Kirche S. Luigi de' Francesi.[54])

Auf dem Hauptaltare ist die Assumption der Maria von Francesco Bassano gemahlt.

Die Anordnung hat viel vom Paolo Veronese. Die Gewänder sind gut, auch finde ich die Formen weniger unedel, als gewöhnlich gemahlt; die Köpfe aber sind alle nach einem Modelle gebildet.

Capelle mit Mahlereien von Domenichins.

† Die zweite Capelle rechter Hand ist wegen verschiedener Mahlereien des Domenichino berühmt.

Beim Eintritt, rechts, sieht man die heilige Cäcilia, welche ihre Kleider unter die Armen vertheilt. Die Anordnung ist schlecht. Die heil. Cäcilia steht so versteckt, daß man sie beinahe gar nicht sieht. Der Ausdruck ist niedrig, aber äußerst wahr. Jede Figur sagt das, was sie sagen soll; Schade nur, daß dies Gesagte nicht viel werth ist! Hin und wieder fällt der Ausdruck gar ins Niedrige: Zum Beispiel, der Jude, der von weitem den Preis, den er für ein Kleidungsstück bietet, mit den Fingern anzeigt; die Mutter, die ihrem Sohne ein Paar Ohrfeigen giebt, da er seinem Bruder ein Camisol wegnehmen will; die Straßenjungen, die sich über ein Stück Zeug in den Haaren liegen. Inzwischen muß man immer die Kunst bewundern, mit der Domenichino die geheimsten Affekten der Seele durch die Bewegung des Körpers dem Auge des Beschauers verständlich zu machen gewußt hat.

Die

54) Hr. Dr. Volkmann S. 469. Titi S. 145. und 468.

Die Zeichnung ist incorrekt, die Luftperspektiv scheint vernachläßigt; inzwischen will ich über diese nicht urtheilen, da das Bild durch Feuchtigkeit des Orts und durchs Retouchiren so sehr gelitten hat.

Der Tod der heil. Cäcilia gegen über. Dies Sujet war eines edleren Ausdrucks fähig, und der Künstler hat ihn zu erreichen gewußt. Die Anordnung ist sehr gut, und die Gruppen greifen gut in einander. Die heil. Cäcilia hat einen vortrefflichen Ausdruck von duldender Hingebung: jedoch dürfte dieser mehr einem gutmüthigen Kinde als einer Heiligen mit wahrer Standhaftigkeit gehören. Die Figur scheint mir im Ganzen zu klein gegen die Umstehenden. An diesen bemerke ich einen sehr schönen Ausdruck und herrliche Stellungen. Die Gewänder sind schlecht. Das Bild hat sehr gelitten.

Die heil. Cäcilia vor dem Richter, der sie zwingen will, den falschen Göttern zu opfern, eine Composition im Stil alter Basreliefs. Unter den Köpfen, welche die diesem Meister gewöhnlichen sind, sind einige sehr schön. Die Figur der Heiligen scheint sich ein wenig zu zieren.

Dies Gemählde ist besser als die vorigen erhalten.

Diesem Bilde gegen über eben diese Heilige, welche in Gesellschaft eines andern Heiligen die Märtyrerkrone von einem Engel erhält. Eine allerliebste Composition; der Ausdruck in Minen und Stellungen ist vorzüglich zu bemerken.

In der Mitte die Assumption der heil. Cäcilia. Die Anordnung ist nicht zu loben, aber sonst hat das Bild viel Gutes. Der Ausdruck der Heiligen ist voller Adel und himmlischer Heiterkeit. Sie

kniet auf einem Gewande, welches ein Engel über seinem Kopfe ausgespannet hält. Diese Idee ist aus einem Basrelief in der Villa Medicis genommen, welches das Urtheil des Paris vorstellt. Die Engel sind liebliche Gestalten und angenehm colorirt.

Man zeigt in dieser Kirche † eine Madonna mit dem Kinde, und legt sie dem Correggio bei; andere halten sie von Procaccini. Ich halte sie von Cambiasi. Man erkennt an dem Mangel des Schmelzes der Farben, daß das Bild nicht vom Correggio sey: obgleich sonst der Ausdruck viel von der diesem Meister gewöhnlichen Lieblichkeit hat.

Kirche S. Marcello al Corso.[55])

Die Schöpfung der ersten Eltern, und die beiden Evangelisten St. Marcus und St. Johannes sind von Perrino del Vaga angefangen, und von Daniel da Volterra geendiget.

Die Bekehrung Pauli ist eins der besten Gemählde von Federico Zuccheri, und die umstehende Mahlerei al Fresko, in der nämlichen Capelle von seinem Bruder Taddeo.

Salviati hat hier einige Gemählde verfertigt. Algardi, Raggi, Naldini haben die Kirche mit verschiedener Bildhauerarbeit gezieret, deren Verzeichniß beim Titi nachzusehen ist.

Kirche

55) Hr. Dr. Volkmann S. 323. Titi S. 321.

* * *

Kirche S. Maria degli Angeli, oder alle Terme di Diocleziano, auch la Certosa.[56])

† Der heil. Hieronymus von Muziano. Ein schönes Bild, das immer die Augen des Kenners auf sich ziehen wird, wenn gleich die Farbe verblichen ist. Der Gedanke ist gut, die Köpfe und die Gewänder sind wohl gewählt, und die Zeichnung ist correkt.

† Der Fall Simons des Zauberers, von Pompeo Battoni, verdient als eins der Hauptwerke dieses braven neueren Meisters[57]) einige besondere Aufmerksamkeit.

Beurtheilung eines Gemähldes von Pompeo Battoni.

Zuerst Gedanke und Anordnung: Der heilige Petrus flehet mit in die Höhe gerichteten Augen den Himmel an, daß er die Werke des Teufels zerstören möge, und seine Hand gegen die Erde ausgestreckt, zeigt den Wunsch, daß der fliegende Zauberer herabgeschleudert werden möge. Um ihn herum stehen

56) Hr. Dr. Volkmann S. 251. Titi S. 285.

57) Gerade als ich im Begriff bin, das Mspt. meinem Herrn Verleger zu schicken, erfahre ich, daß der alte, verdienstvolle Künstler gestorben ist. Er hatte große Fehler, aber sie wurden auch durch große Vorzüge, besonders in der mechanischen Ausführung compensirt: und ich fürchte, seitdem die Mahler zu sehr Philosophen und Dichter geworden sind, möchte der geschickte Handwerker, der an jenem verloren gegangen ist, so bald nicht wieder ersetzt werden.

mehrere Gläubige, welche voll Zuversicht dieses Zeichen der höheren Allmacht erwarten. Sie bilden die erste Gruppe unter einem Portieus: Weiterher liegt ein Sclave, der mit dem Ausdruck, der seinem niedrigen Stande eigen ist, den fallenden Simon angafft, und einen Hund, der diesen anzubellen scheint, zurückhält. Dies auf dem rechten Theile des Vordergrundes. Zur Linken mehrere Zuschauer, die Erstaunen und Furcht durch ihre Gebärden zu erkennen geben: Eine Mutter, die sich sitzend über ihr Kind herbeugt, und es außerdem durch den ausgestreckten Arm vor der Zerschmetterung durch den fallenden Zauberer zu beschützen sucht. Ein Mann, der, um ein ähnliches Unglück von sich selbst abzuwehren, die Hände über den Kopf ausbreitet. Etwas tiefer herab eine Gruppe dreier Personen, die in der Bestürzung über einander stolpern. Im Hintergrunde: eine Statue des Hercules, und der Prätor auf der Sella curulis, umgeben von Senatoren, Tribunen und Kriegsknechten. In der Höhe: der Zauberer in Begleitung von ein Paar Teufeln bereits fallend.

Das Bild ist zu voll; die Gruppen sind zu unordentlich gestellt; das Auge findet nirgends Ruhe. Der Ausdruck ist ziemlich wahr, aber zu niedrig. In der Wahl der Köpfe herrsche zu viel Monotonie, sie scheinen beinahe alle nach einem Modelle verfertigt zu seyn. Die Zeichnung ist keinesweges ohne Incorrektionen, vorzüglich in dem fallenden Zauberer, durchaus aber ohne Feinheit und Bestimmtheit. Die Gewänder sind von kleinlichem Stile, ohne hinreichende Bezeichnung des Nackenden. Das rothe Gewand der Frauen mit dem Kinde zeigt inzwi-

schen

schen sehr mahlerische Massen heller und dunkler Partien.

Das Colorit ist nicht wahr, aber es hat den Vorzug, welcher diesem Meister vorzüglich eigen zu seyn scheinet. Die Farben der ganzen Tafel machen ein für sich bestehendes harmonisches Ganze aus. Der Ton ist, von der obersten Spitze des Gemähldes an bis unten hinaus, einer und derselbe. Es ist eine schön gefärbte Tafel, eine liebliche Farbenleiter, ein angenehm in einander fließender Regenbogen.[58])

In Rücksicht auf Haltung hat aber das Gemählde nicht dieselben Verdienste. Der Mahler hat nämlich gewagt, das Bild durch den Blitz zu erleuchten, durch den er den fliegenden Zauberer herabschleudern läßt. Dieser kühne Gedanke bringt zwar einige pikante Schlagschatten hervor, zerstreuet aber zu gleicher Zeit das Licht, und erhellet den Hintergrund zu sehr. Denn nun tritt der Prätor, der dort sitzt, so nahe an die Personen der vordersten Gruppe, daß man nicht absieht, wohin der Zauberer fallen soll, ohne alles Lebende unter sich zu zerschmettern.

Der Kaiser Constanz, der bei der Celebration der Messe durch den heiligen Basilius in Ohnmacht fällt, von Subleyras. Das Bild

58) Wenn man weiß, auf welche Art Battoni seine Gemählde verfertigt hat, wird dieses Verdienst der Farbenharmonie noch größer. Er bedeckte seine großen Gemählde mit einem Tuche, und mahlte nun von oben bis unten hinunter, so wie er eine Stelle aufdeckte, das Gemählde auf den ersten Strich fertig.

ist nicht ohne Verdienst, inzwischen hat die poetische Erfindung allerdings große Fehler. Die Gruppe des Knaben, der auf dem Vordergrunde das Brod aus den Händen eines nackten Mannes empfängt, unterbricht die Einheit der Handlung, und paßt nicht für Zeit und Ort. Die Anordnung aber kann zum Muster dienen. Der Ausdruck in dem Kaiser ist zu affektirt. Die Gruppe der Priester ist das Beste im Bilde: Man sieht darunter gute Köpfe. Die Zeichnung ist ohne auffallende Fehler, die Färbung schlecht, und das Helldunkle besser gedacht als ausgeführt.

Die Auferweckung des Lazarus von Costanzi. Die Anordnung ist gut, der Ton der Färbung, obgleich harmonisch, fällt zu sehr ins Schwarze.

Die Marter des heiligen Sebastians von Domenichino.

† Die Marter des heiligen Sebastians von Domenichino. Weder die poetische Erfindung noch die mahlerische Anordnung, verdienen ein besonderes Lob. Die Menge der hier vorgestellten Figuren ist dergestalt auf einander gehäuft, daß das Auge Mühe hat, sie aus einander zu sondern. Die Episode des Soldaten zu Pferde, der das Volk aus einander treibt, schadet der Einheit der Handlung, weil sie die Aufmerksamkeit zu sehr an sich zieht, und den Eindruck, den die Lage der Hauptfigur auf uns machen sollte, auf keine Weise unterstützt. Man muß die Figuren einzeln sehen, um sich von ihrer Schönheit zu überzeugen: Jede sagt das, was sie sagen soll. Man sieht vortreffliche Köpfe; bei dem des Heiligen scheint der Mahler den Laocoon vor Augen gehabt zu haben. Der Körper ist nicht so edel.

Die

Die Figur Christi in der Glorie ist schlecht. In der Zeichnung, vorzüglich der Hände, trifft man mehrere Incorrektionen an. Die Farbe ist gut aufgetragen, und kräftig. Ueber Luftperspektiv, Haltung und Harmonie kann man nicht mehr urtheilen. Das Bild hat sehr gelitten; indessen scheinen diese Theile niemals vorzüglich gewesen zu seyn.[59])

Die Darstellung Mariä im Tempel von Romanelli. Das Bild ist zu sehr verdorben, um mit Zuverläßigkeit ein Urtheil darüber zu fällen. Sollte man etwas darüber sagen, so wäre es dies: Die poetische Erfindung ist schlecht, die mahlerische Anordnung gut; der Ausdruck unbedeutend, die Stellung reizend; die Zeichnung unbestimmt, aber ohne auffallende Unrichtigkeiten; die Färbung falsch, aber die Harmonie gut; Kurz! die charakteristischen Fehler und Vorzüge des Kirchenstils finden sich neben einander.

Die Taufe Christi von Carlo Maratti. Ich wüßte nicht, welches Verdienst dieses Bild haben könnte. Alle Theile der Mahlerei sind darin schlecht; die Stellungen Christi und des heil. Johannes ekelhaft geziert.

Die Strafe des Ananias und der Sapphira von Roncalli oder Pomeranzio, auf Schiefer: ganz verdorben. Hr. Dr. Volkmann sagt, daß dieses Bild in einem großen Stile gemahlt sey. Dieses kann

59) Dies Gemählde ist al Fresco. Ueber die Art, wie es aus der Wand genommen, und von seiner vormaligen Stelle hieher gebracht ist, liefert Köremon im 2ten Theile interessante Nachrichten.

kann nur so viel heißen, daß die Gewänder große Massen darbieten, welche das Licht gut auffangen; denn übrigens ist weder Hoheit des Ausdrucks, noch Richtigkeit der Zeichnung darin anzutreffen.

Kirche S. Maria dell' Anima. [60])

Schönes Gemählde von Giulio Romano.

† Madonna mit dem Christkinde, ein heiliger Jacob betet es an; der heilige Joseph lehnt sich auf den Ellnbogen, und sieht zu; der heil. Rochus wird dem Heiland durch den heil. Johannes vorgestellt, und hinten füttert die heilige Anna die Hüner: von Giulio Romano.

Es ist ein Hauptbild dieses Meisters, ob es gleich auf mancherlei Art, durch Retouchiren, schlechten Firniß ꝛc. gelitten hat. Auch sind Erfindung und Anordnung nicht zu loben; man muß allein auf das Detail sehen. Der Kopf der Madonna hat viel Aehnlichkeit mit dem der Madonna in der heil. Familie von Raphael zu Versailles. Eben daher ist auch die Stellung des heil. Josephs genommen, der sich auf den Arm stützt; aber, recht nach Art der Nachahmer, hier sehr übertrieben wieder angebracht. Die Madonna ist die reizendste Figur auf dem Bilde, dabei in vortrefflichem Geschmack drappirt. Der Kopf des heil. Rochus, und einige Engel sind auch sehr schön. Dagegen gehören die Knie des Christkindes einem ausgewachsenen Bootsknechte, und die Beine des heiligen Johannes sind offenbar zu klein gegen die übrige Figur.

† Ein

60) Hr. Dr. Volkmann S. 403. Titi S. 414.

† Ein Paar Kinder von Francesco Fiammingo an dem Grabmale Ferdinands van der Einda, — irrig schreibt Hr. Dr. Volkmann: Monument von Ferdinand Vander, — eines Antwerpers. Sie sind äußerst delicat behandelt, und haben sehr liebliche Physiognomien. Vielleicht dürften sie ein wenig zu fleischigt seyn. Kinder von Fiammingo.

✲ ✲ ✲

Kirche S. Maria dell' Appollinare.[61])

In der dritten Capelle rechter Hand, der heilige Franciscus Xaverius von le Gros. Die Stellung ist affektirt, der Kopf ohne Ausdruck, und das Gewand in zu viel kleine Falten gelegt.

✲ ✲ ✲

Kirche S. Maria di Loretto.[62])

† Die heilige Susanna von Fiammingo. Diese Statue ist unstreitig eine der besten von denen, die in neueren Zeiten verfertigt sind. Der Kopf hat Reiz, aber er reicht nicht an das hohe Ideal von Schönheit der Alten. Man kann nur sagen: er sey gefällig. Vielleicht sind die Wangenknochen ein wenig zu stark. Heilige Susanna von Fiammingo.

Die Stellung ist simpel, und der Künstler hat die Regel des Contraposto, die unter seinen Zeitgenossen so oft gemisbraucht wurde, auf eine vernünftige Art genutzt. Inzwischen werfen einige Kenner dem

61) Hr. Dr. Volkmann S. 407. Titi S. 405.

62) Hr. Dr. Volkmann S. 175. Titi S. 277.

dem linken Fuße immer noch eine unnatürliche Stellung vor. Der Wurf des Gewandes ist gut gedacht, so auch der Faltenschlag. Die Uebergänge aus einer Falte in die andere dürfte man in der Ausführung weicher wünschen.

Man kann den Werth dieser Statue nicht besser beurtheilen, als wenn man den Gipsabdruck derselben auf der Französischen Academie mit dem der heil. Bibiena von Bernini, der ihr dort gegen über steht, vergleicht. Man wird alsdann finden, daß Fiammingo's Werk vielleicht nur darum einen so großen Vorzug vor dem Werk seines Nebenbuhlers erhält, weil er sich weniger von dem Stile der Antike entfernt hat. Der Ausdruck ist der einer sanften, gottesfürchtigen Seele voll sittsamen Reizes, und stiller Tugend. Die Hand, mit der sie auf den Altar zeigt, dürfte ein wenig zu groß und zu steif seyn. In der andern hält sie einen Palmzweig.

Sie steht nicht in der Nische über der Thüre, wie Hr. Dr. Volkmann sagt, sondern in einer Nische dem Altare zur Seite.

Einige Bemerkungen über den Stil des Fiammingo.

Franßois Quesnoy, genannt Fiammingo, lebte von 1594 bis 1648. Er verdient mit Recht den Nahmen des größten Bildhauers neuerer Zeiten. Er hat mehr als alle andere im Stil der Antike gedacht, und er würde vielleicht seinen Mustern noch näher gekommen seyn, wenn der zu seiner Zeit herrschende Kirchenstil ihn nicht wider seinen Willen davon zurückgehalten hätte. In Kindern hatte er seine größte Stärke: Er bildete sie mit der anschmiegenden Lieblichkeit, die ihrem Alter eigen ist. Der Kopf seiner Susanna zeigt gefällige Unbefangenheit, sanfte Zuvor-

vorkommung. Der Ausdruck des Affekts in seinem heil. Andreas in der Peterskirche, ist hingegen übertrieben und affektirt. Mehr Werke kenne ich nicht von diesem Meister. Wenn sie mich nicht hinreichend berechtigen, ein allgemeines Urtheil über die Vorwürfe zu fällen, in deren Darstellung unser Meister seine gröſte Stärke besaß; so scheinen jedoch jene Erfahrungen in Verbindung mit der Nachricht, die wir von dem ausgezeichnet unglücklichen Schicksal haben, womit Fiammingo in seinem Leben zu kämpfen hatte, die Vermuthung zu bestärken, daß der Ausdruck einer holden Seele in einem zart organisirten Körper ihm am besten geglückt sey, daß er sich hingegen schwerlich bis zur Bildung eines hohen Geistes, zur Darstellung starker Affekte werde hinaufgeschwungen haben.

* * *

Kirche S. Maria Maddalena al Corso.[63])

† Die heilige Magdalena, der die Engel die Instrumente der Passion zeigen, ein sehr schönes Bild von Guercino. Schade, daß die Schatten zu sehr nachgeschwärzt haben, und daß es zu schlecht im Lichte stehet, um es genau zu erkennen. Die Gesichtsbildungen sind, so viel man noch sehen kann, wohl gewählt. Vielleicht dürfte es ein wenig an Ausdruck fehlen. Die Zeichnung ist gut, vorzüglich fallen der Arm und die Hände des Engels, der den Christ in den Wolken zeigt, sehr auf. Auch lösen sich die Figuren gut von dem Grunde ab.

Kirche

63) Hr. Dr. Volkmann S. 333. Titi S. 348.

Kirche S. Maria Maddalena e S. Salvatore delle Capelle.[64])

Diese Kirche kann sowohl in Rücksicht auf Baukunst als Mahlerei und Bildhauerarbeit, für ein Modell des schlechten Geschmacks dienen.

Kirche S. Maria Maggiore.[65])

Die Sixtinische Capelle hat für die Kunst nichts Merkwürdiges.

Capelle Borgheſe

hat Gemählde von Giuseppe d'Arpino und Guido Reni; sie sind aber dem Auge zu entfernt, und zu schlecht erleuchtet, als daß man sie gehörig beurtheilen könnte. Sie stellen verschiedene Patriarchen und Lehrer des neuen Testaments vor.

Die Sculptur in dieser Capelle ist durchaus mittelmäßig. Die Urne, die zum Altar dient, ist aber sehr schön.

Das Beste von Bildhauerarbeit in dieser Kirche scheint das Grabmal Clemens IX. zu seyn. Die Arbeit ist von Schülern des Bernini.

Gegen über das Grabmal Nicolaus IV. Beide tragen viel zur Auszierung der Kirche bei.

Das Grabmal des Agostino Favoriti hat der Bischoff von Fürstenberg errichten lassen; es ist aber nicht, wie Hr. Dr. Volkmann irrig schreibt, das Grabmal dieses Prälaten selbst.

Die

64) Hr. Dr. Volkmann S. 352. Titi S. 363.

65) Hr. Dr. Volkmann S. 218. Titi S. 249.

Die Capelle Cesi ist von guter Erfindung. Man schreibt sie dem Martino Lunghi zu. Die Grabmäler sind von della Porta, und besser gedacht als ausgeführt. [66])

Die Capelle Sforzi soll nach den Zeichnungen des Michael Angelo Buonarotti decorirt seyn.

Die Auferweckung des Lazarus von Muziano, von der Hr. Dr. Volkmann redet, ist nicht mehr hier, sondern soll, wie Titi berichtet, nach dem Pallast des Quirinals gebracht seyn.

Im Eingange der Sacristei sieht man ein Monument des Antonio Grata, Gesandten des Königs von Congo. Es ist von der Hand des Bernini, aber mittelmäßig. Ein gleiches Urtheil darf von der Himmelfahrt Mariä, einem Basrelief auf dem Altare im Chor, gelten. Es ist von dem Vater des Bernini.

In der dritten Capelle von der Sacristei ab sieht man eine Verkündigung von Pompeo Battoni.

* * *

Kirche S. Maria ad Martyres oder das Pantheon, gewöhnlich la Rotonda genannt. [67])

Die Statue der Madonna von Lorenzetto wird für das beste Kunstwerk in dieser Kirche gehalten. Madonna von Lorenzetto.

66) Titi führt hier zwei Grabmäler des Santarelli und des Costanzo Patrizi an, die vom Algardi verfertigt seyn sollen.

67) Hr. Dr. Volkmann S. 346. Titi S. 360.

ten. Der Kopf der Madonna ist von schlechter Wahl, und ohne Ausdruck; das Christkind schlecht gezeichnet, und so hart ausgeführt, daß es aus Holz geschnitzt zu seyn scheint. Ueberhaupt ist das Nakkende nicht mit genugsamer Zartheit behandelt. Besser ist das Gewand, immer aber bleibt es noch zu schwerfällig und unbestimmt in dem Faltenschlage, wenn man gleich die Nachahmung der Antiken darin spürt.

Man trifft hier noch mehrere Bildhauerarbeit und verschiedene Mahlereien an, welche aber der Aufmerksamkeit des Liebhabers weniger werth zu seyn scheinen.

Zu denen von Hrn. Dr. Volkmann angezeigten Grabmälern sind noch folgende in neuern Zeiten hinzugekommen.

Das Monument von Mengs, welches ihm der Cavaliere Azara mit der Inschrift: Pictori Philosopho, hat setzen lassen.

Das Monument Poussins, welches auf Kosten des Marquis d'Azincourt errichtet ist.

Das Monument Winkelmanns verdanken wir dem Patriotismus des Herrn Hofraths Reiffenstein, und mit wenigem Anspruch auf eine so ehrbringende Gesellschaft, hat ein neuerer Mahler Benefiali, ein eingebohrner Römer, von den Künstlern unter seinen Landesleuten gleichfalls hier ein Monument erhalten.

* * *

Kirche S. Maria sopra Minerva.[68])

Christus von Michael Angelo, steht meiner Einsicht nach nicht seinen Ruhm. Er ist von gemeiner Natur, sowohl was Kopf als Körper anbetrifft. Er trägt einen Stutzbart; die Beine sind schwerfällig, die Hände unnatürlich; die ganze Stellung ist verdreht und unedel; die Muskeln sind viel zu stark angegeben. Inzwischen ist die Kenntniß des Knochen- und Muskelnbaues und die Behandlung des Marmors unserer Aufmerksamkeit werth. Christus von Michael Angelo.

Die Gruppe gegen über von Francesco Siciliano, welche Herr Dr. Volkmann eine heilige Magdalena nennt, ist eine Carita, und ein mittelmäßiges Werk.

Das Monument Benedict des XIII. ist von den Schülern des Bernini ziemlich mittelmäßig ausgeführt.

Die beiden Monumente Leo X. und Clemens VII. sind von schöner Erfindung. Sie sind wie Triumphbögen gebauet, welches eine gute Wirkung thut. Die daran befindliche Bildhauerei im Stile des Michael Angelo ist unbedeutend.

Die beiden Monumente der Cardinäle Alessandrino und Pimentelli, das erste von Giacomo della Porta, das andere von Schülern des Bernini, verdienen gleichfalls keine sonderliche Aufmerksamkeit.

Eben dasselbe Urtheil kann von der übrigen Bildhauerarbeit in dieser Kirche gelten.

68) Hr. Dr. Volkmann S. 489. Titi S. 155.

Unter den Gemählden ist gleichfalls nichts außerordentliches.

Das Bild des Carlo Maratti gehört nicht zu seinen besten.

Mit mehrerem Interesse wird man die Mahlereien des Venusti betrachten.

Titi bemerkt ein Abendmahl von Federico Baroccio auf dem Altare der Capelle Aldobrandini. Ich habe es übersehen.

* * *

Kirche Maria di Monte Santo.[69])

In der ersten Capelle zur rechten Hand hat Salvator Rosa einige Mahlereien verfertigt, welche, wie gewöhnlich, von schlechter Anordnung, übertriebenem Ausdrucke und incorrekter Zeichnung, zugleich aber auch kräftig an Farbe, und pikant an Wirkung des Helldunkeln sind.

Eine heilige Familie von Carlo Maratti im Stile des Pietro da Cortona.

Der heil. Franciscus und Rochus, welche die Madonna anbeten, von demselben Meister. Die Figur der Madonna hat etwas edles.

* * *

Kirche S. Maria della Navicella.[70])

Die Friese von Giulio Romano und Perrino del Vaga, sind übermahlt, und verdienen daher die Aufmerksamkeit des Liebhabers nicht mehr.

† Vor

69) Hr. Dr. Volkmann S. 385. Titi S. 385.

70) Hr. Dr. Volkmann S. 187. Titi S. 207.

† Vor der Kirche liegt ein antiker Kahn aus Marmor. Er ist des Costums wegen merkwürdig.

* * *

Kirche S. Maria del Orto.[71])

Die Mahlereien in dieser Kirche sind so verdorben, daß wenn sie auch jemals Verdienst gehabt haben, dies nicht mehr zu erkennen ist.

* * *

Kirche S. Maria della Pace.[72])

† Die Mahlereien von Raphael, die unter dem Nahmen der Sibyllen bekannt sind, haben äußerst gelitten. Das Wenige, was man sieht, verräth den Meister.

* * *

Kirche S. Maria del Populo.[73])

In der zweiten Capelle rechter Hand hat Maratti die Empfängniß der Maria gemahlt. Unten steht der heil. Johannes in Unterredung mit dem heil. Gregorius, der in einem Lehnstuhl sitzt, und sich von dem heil. Geist, in Gestalt einer Taube, etwas ins Ohr sagen läßt. Dieser Gedanke ist lächerlich, der Ausdruck aber übertrieben. Die Stellungen sind theatralisch. Ueberhaupt kann man bei einer sehr incorrekten Zeichnung, einer schlechten Wahl der Falten,

71) Hr. Dr. Volkmann S. 659. Titi S. 51.

72) Hr. Dr. Volkmann S. 403. Titi S. 414.

73) Hr. Dr. Volkmann S. 381. Titi S. 388.

einer Farbe, die nach der Palette riecht, und einem gänzlichen Mangel an Rundung dieſem Bilde keinen andern Werth beilegen, als den, daß der Kopf der Madonna viel vom Stil des Guido hat.

In der dritten Capelle ſind Gemählde von Pintoricchio, mit artigen Köpfen.

In dem Gemählde von der Heimſuchung Mariä von Morandi, trifft man Aehnlichkeit mit dem Stile des Andrea Sacchi an.

† In der erſten Capelle zur Linken: die Himmelfahrt Mariä von Annibale Carraccio.

Der Mahler hat nicht Raum gehabt, ſeine Ideen in der Maaße auszuführen, wie er ſie in der Skizze zu dieſem Gemählde im Pallaſt Doria angezeigt hat. Die Figuren ſind daher zu ſehr auf einander gehäuft. Dieſen Fehler abgerechnet, hat das Bild große Schönheiten. Der Ausdruck in den Köpfen iſt vortrefflich und die Zeichnung ſehr correkt. Vorzüglich ſchön iſt die Hand des heil. Petrus in Verkürzung. Die Gewänder ſind trocken ausgeführt, und die Farbe iſt im Ganzen ſchlecht.

Zu den beiden Seiten hat Michael Angelo Carravaggio die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri gemahlt, an denen die Rundung das Merkwürdigſte iſt.

Hr. Dr. Volkmann iſt hier zu verbeſſern. Dieſe beiden Bilder des Carravaggio hängen nicht in einer beſondern Capelle zu Ende der Seiten Navaten; und in der erſten zur Linken vom Altare ab, finden ſich keine andere, welche aufgemahlt ſeyn könnten, als diejenigen, welche angegeben ſind.

Die

Die Capelle Chigi ist vorzüglich wegen der Statue des Propheten Jonas berühmt, zu der Raphael die Zeichnung angegeben hat. Die Ausführung ist von Lorenzetto. Jonas von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung.

Ob die Stellung gleich nicht so übertrieben geziert als viele andere neuerer Meister ist, so fehlt ihr doch der ruhige Reiz der Antiken. Der Kopf hat viel ähnliches mit dem Antinous im Belvedere, aber der feine Ausdruck des Originals ist nicht erreicht. Der Körper ist mit einer Zartheit behandelt, die sich auf eine sehr glückliche Art von der übertriebenen Muskelnandeutung des Michael Angelo unterscheidet, aber der Meissel hat die Feinheit von Raphaels Crayon nicht ganz erreicht.

Ist diese Statue, wie man behauptet, das Meisterstück der neueren Bildhauerkunst in nackenden Figuren, so verdient sie diesen ehrenvollen Platz hauptsächlich durch die weise Einfalt des Gedankens. Wie viel mangelt ihr noch an Schönheit, Bestimmtheit der Zeichnung, und Ausdruck des Charakters, um mit einem Apollo, Antinous und andern Meisterstücken der Alten in Vergleichung gesetzt zu werden!

Die Statue des Propheten Elias gegen über soll gleichfalls von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung verfertiget seyn. Sie ist mittelmäßig, und nur die Gewänder verdienen Aufmerksamkeit. Diese Statue steht der vorigen ins Kreuz gegen über.

Die beiden andern Statuen stellen den Propheten Habacuc und den Propheten Daniel vor. Sie sind von Bernini, und nach Gewohnheit sehr manierirt.

Man will, daß die Mahlereien in dieser Capelle von Sebastiano del Piombo und Salviati nach den Zeichnungen Raphaels ausgeführt seyn sollen. Ist dies gegründet, so haben jene Meister bei der Ausführung sich vieler Freiheiten bedienet. Doch, ich mag darüber nicht urtheilen; Der Ort ist viel zu schlecht erleuchtet, um es mit Zuverlässigkeit zu thun.

* * *

Kirche S. Maria della Scala. [74])

† In der ersten Capelle rechter Hand hat Gerhard Honthorst die Enthauptung des heiligen Johannes vorgestellet. Es ist eins seiner schönsten Bilder. Die Köpfe sind voller Wahrheit: Die Farbe ist voller Kraft, die Wirkung der Fackel sehr pikant.

Die übrigen Kunstwerke in dieser Kirche kann man beim Titi und Volkmann nachsehen.

* * *

Kirche S. Maria del Sole, oder Stefano delle Carozze. [75])

Hr. Dr. Volkmann würde hier eine Berichtigung bedürfen: Allein da seine Fehler bloß die Architektur und einige antiquarisch historische Nachrichten betreffen, so gehören sie nicht in meinen Plan.

Kirche

74) Herr Dr. Volkmann S. 664. Titi S. 41.

75) Herr Dr. Volkmann S. 576. Titi S. 62.

Kirche S. Maria in Traſtevere.[76])

Das Moſaik in der Tribune von 1143 wird die Liebhaber Gothiſcher Mahlereien reizen; wir gehen dabei vorüber.

An der Kuppel ſieht man eine ſchöne Aſſumption der Jungfrau von Domenichino. Der Ausdruck des Kopfs in der heil. Jungfrau iſt vortrefflich, auch ſind die Formen ſchön. Daran und an den Händen erkennt man den Domenichino wieder. Auch die kräftige Farbe al Freſco gehört ihm. Die Gewänder und die Engel haben viel vom Stil des Carraccio.

In der ſechſten Capelle ſieht man noch die Spuren eines Kindes, welches Blumen ausſtreuet, von Domenichino. Man hat dieſes Kind aus Reſpekt für den Meiſter ſtehen laſſen; der Reſt iſt übergeweißet.

Wenn man Hrn. Dr. Volkmann lieſet, ſollte man glauben, daß noch andere Gemählde, nach den Zeichnungen des Demenichino ausgeführt, an der Decke befindlich wären. Aber dieſes iſt nicht. Alles übrige iſt vergoldetes Schnitzwerk.[77])

In der Capelle des heil. Johannes iſt dieſer Heilige in der Wüſte, von Antonio Carraccio, einem natürlichen Sohne des Agoſtino, gemahlt. Es hat viel von der erſten Manier des Guido Reni.

76) Herr Dr. Volkmann S. 662. Titi S. 43.

77) Der Irrthum iſt daher entſtanden, daß Titi ſagt, di cui, nämlich Domenichino, e diſegno bizarriſſimo tutta la ſoffita; das heißt, er hat die Zeichnungen zu den Verzierungen angegeben, nicht zu den Mahlereien.

Kirche S. Maria in Valicella, oder Chiesa nuova.[78])

Kreuzabnehmung von M. Angelo Carravaggio.

† Die Kreuzabnehmung von Michael Angelo Carravaggio ist eins der schönsten Gemählde dieses Meisters. Der Gedanke und die Anordnung sind nicht besonders, und die Formen nicht sehr edel gewählt. Aber man kann ihnen wenigstens nicht das Ekelhafte und niedrig Häßliche vorwerfen, was man in so vielen andern Bildern dieses Meisters antrifft. Der Ausdruck ist sehr wahr, die Färbung sehr kräftig. Was man aber vorzüglich bewundern muß, ist die Rundung. Die Figuren treten wirklich aus dem Grunde hervor. Die Zeichnung, vorzüglich in den Extremitäten, ist incorrekt.

Am mittelsten Gewölbe hat Pietro da Cortona die Legende vorgestellet, wie die Jungfrau Maria auf Vorbitte des heiligen Philippus Neri die alte Kirche vor dem Einsturz bewahret. Maria hält die Kirche, und das Volk nimmt die Flucht. Diese Mahlerei ist eine hübsche Schminke, welche den Platz auf eine angenehme Art ausfüllt. Die Perspektiv in der Architektur verdienet Lob.

Von eben diesem Meister ist die Himmelfahrt der Maria an der Tribune, wie auch die Kuppel, woran man Christum sieht, welcher Gott dem Vater die von Engeln getragene Passionsinstrumente zeigt.

In

78) Herr Dr. Volkmann S. 415. Titi S. 124.

In der dritten Capelle rechter Hand ist das Gemählde der Himmelfahrt von Muziano. Die Köpfe und die Gewänder haben Verdienst, und die Färbung ist kräftiger, wie gewöhnlich.

In der Capelle Spada sieht man den heil. Carl Barromäus und den heiligen Ignatius, welche die Maria anbeten. Sie sind von Carlo Maratti. Dem Kopf der Madonna fehlt es an Seele, die übrigen sind geziert. Die Farbe ist angenehm und harmonisch.

Neben dem Altare hängen drei Bilder von Rubens, aus seiner früheren Manier. Man erkennt schon seinen Stil in der Zeichnung der Körper und Gewänder, aber die Färbung hat noch nicht den angenehmen Glanz, der ihn in der Folge berühmt gemacht hat.

In der Capelle des heiligen Philippus Neri hängt das Bildniß dieses Heiligen im Gebete an die Maria, nach Guido in Mosaik.

† In der nächstfolgenden Capelle, die Darstellung der Maria im Tempel, von Federico Barroccio. Die Figur der Maria hat den Reiz, der diesem Meister gewöhnlich ist, und einen angenehmen Ton der Farbe im Ganzen. Man sieht aber schon allerwärts deutliche Spuren des Verfalls des guten Geschmacks; Uebertriebenen Contraposto, gezierte Grazie, Mangel an wahrem Ausdruck, angenehme aber falsche Farben, und schwerfällige Drapperien.

Eben dieses kann man von der Heimsuchung der Maria von demselben Meister sagen. Es hängt in der vierten Capelle.

Die

Die Decke der Sacriſtei hat Pietro da Cortona al Freſco ausgemahlt. Ein großer Erzengel fliegt mit dem Kreuze, und kleine Cherubims tragen die übrigen Paſſionsinſtrumente. Die Figur des Erzengels fliegt ſehr gut, hat nur eine etwas gezwungene Stellung. Das Kreuz, welches er trägt, und welches in der Verkürzung von unten auf geſehen wird, iſt ein Meiſterſtück von Perſpektiv. Die Farbe iſt friſch, kräftig, und hat ſchöne Mitteltinten.

Die Gruppe des heil. Philippus Neri mit dem Engel, iſt von Algardi. Sie iſt nicht ohne alle Incorrektion, aber dennoch ein gutes Werk, an dem die Köpfe ſchön, das Fleiſch zart, und die Gewänder gut geworfen ſind.

In dem zu dieſer Kirche gehörigen Kloſter ſieht man zwei Capellen.

In der unterſten, wo der Stuhl des heiligen Philippus Neri aufbewahrt wird, hat Guercino † den Heiligen gemahlt, dem ein Engel erſcheint. Dieſes Bild iſt aus ſeiner beſten Manier. Man bewundert ſeine Kunſt vorzüglich an dem Kopfe und an den Händen des Heiligen, in denen, was Guercino's Stärke überhaupt war, die feinen Uebergänge einer Muskel in die andere vortrefflich ausgedrückt ſind.

Das Gemählde iſt ſchlecht erleuchtet, man muß ein Licht fordern, um es recht zu ſehen.

In der obern Capelle, wo das Gemählde des Heiligen aufbewahrt wird, hat Pietro da Cortona die Aſſumption des Heiligen gemahlt. Es iſt eine ſchöne Verkürzung, die mit einem friſchen und kräftigen Pinſel ausgeführt iſt.

Hieher

Hieher hat man auch das † Originalbild des heil. Philippus Neri im Gebet an die Madonna von Guido gebracht, deſſen Copie in Moſaik in der Kirche hängt. Es hat viel Aehnlichkeit mit dem heil. Andreas Corſini im Pallaſt Barberini; nur die Stellung und die Beiwerke ſind in etwas verändert. Auch ſteht es an Werth weit unter jenen.

Es giebt auch noch einige andere Gemählde in dieſer Capelle, die nicht ohne alles Verdienſt ſind.

Kirche S. Maria della Vittoria.[79])

In der zweiten Capelle rechter Hand. Der heilige Franciscus, der das Kind Jeſus aus den Händen der Maria empfängt, von Domenichino. Man ſollte eher glauben, daß es nur in der Manier dieſes Meiſters gemahlt wäre. Inzwiſchen der heilige Franciscus iſt voller Ausdruck, und die Maria von angenehmen Charakter; aber der Chriſt und die Engel in der Glorie ſind des Meiſters unwürdig.

In der dritten Capelle zur Linken.[80])

Eine heilige Dreieinigkeit von Guercino. Es hat ſo ſehr nachgeſchwärzt, daß man nur mit Mühe einige ſchöne Figuren von Engeln erkennet. Gott der Vater iſt eine unedle Figur, Chriſtus gleichfalls, und dieſer letzte iſt noch dazu eine ſehr ſteife.

In

79) Hr. Dr. Volkmann S. 277. Titi S. 294.

80) Hr. Dr. Volkmann ſchreibt unrichtig in der neunten, und das Bild der heil. Lucretia und Gertrudis, welches er als in der dritten befindlich angiebt, iſt in dieſer Kirche gar nicht anzutreffen.

In derselben Capelle.

Christus am Kreuze von Guido. Das Bild ist so schlecht aufgehangen, daß man beinahe nichts davon erkennen kann.

Gruppe der heil. Theresia von Bernini.

† Die Gruppe der heiligen Theresia, der die göttliche Liebe unter der Gestalt eines Amors mit dem Pfeile das Herz durchbohrt, von Bernini, und von ihm selbst für das beste seiner Werke erklärt. Ausdruck der höchsten Empfindung von Wollust macht den Charakter der Figur der heiligen Theresia aus. Ihre Augen schließen sich halb schmachtend, und ihre Nerven sind erschlafft von übertriebener Spannung des Vergnügens: Sie ruht auf Wolken in Gestalt elastischer Polster: Ihre Hände sinken matt herab, ihre Beine scheinen der Kraft beraubt, ihr Hülfe irgend einer Art zu leisten: Sie läßt sich zu allem gehen, was mit ihr vorgenommen werden kann: Ihre Brust scheint sich zu heben, und der halbgeöffnete Mund mit Mühe Odem zu schöpfen. — In diesem gefährlichen Zustand naht sich ihr ein Engel mit grimassirender Süßlichkeit, sucht das Gewand von ihrer Brust abzuheben, und neckt sie mit dem Pfeile, der seine Hand bewaffnet.

Diese Gruppe hat der Künstler in eine Capelle gestellt, durch deren in der Höhe angebrachtes Fenster der Tag durch gelbe Glasscheiben fällt, und das den Geheimnissen der Liebe so günstige matte Licht in der übrigens düstern Capelle verbreitet.

Beim Himmel! an diesem Orte möchte ich nicht beten. Eine Stunde hier, dürfte ich mit Emilia Galotti sagen, und welcher Tumult würde sich in meiner Seele erheben, den die Uebungen der strengsten

sten Andacht auszulöschen nicht im Stande seyn möchten.

Kurz! das ganze Werk gehört nicht in eine Kirche. In dem Boudoir eines Pariser Freudenmädchens, da würde es an seiner Stelle stehen.

Gegen die Ausführung habe ich zu erinnern, daß die Mine des Engels wahre Ziererei ist. Die Formen des Nackenden an der heiligen Therese sind zu weichlich, im Geschmack des Fleisches eines Rubens; das Gewand, welches nach Art der Gewänder des Pietro da Cortona in zu viele kleinliche Falten gelegt ist, bezeichnet nicht genung die Umrisse des Körpers.

Bernini hat sich überhaupt den mahlerischen Effekt zu sehr zum Zweck gemacht. Man muß inzwischen gestehen, daß unter allen Werken runder Bildnerei, die mir bekannt geworden sind, dieses die Forderungen, die man an ein Gemählde machen kann, am meisten ausfüllet. Der Grund ist dieser: weil die Gruppe in einer solchen Lage angebracht ist, so sehr ein ihr eigen adaptirtes Licht erhält, und dergestalt von andern Körpern separirt ist, daß man sie nicht wohl anders als mit stillstehendem Blicke aus einem bestimmten Gesichtspunkte anschauen kann.

Die Behandlung des Marmors ist ein Meisterstück von Sorgsamkeit und Zartheit. [81])

Kirche

81) Herr Bernoulli in seinen Zusätzen zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien, Leipzig 1777. 1ster Theil, S. 401. bemerkt, daß die Gruppe der heiligen Theresia bis auf wenige Veränderungen nach, aus einem in der Kirche zu Grotta Ferrata befind-

* * *

Kirche S. Nicolo in Carcere.[82])

Ein antiker Sarcophag von schwarzgrünem Porphyr dient zum Altare. Die Köpfe daran sind aber nicht, wie Herr Dr. Volkmann meint, ägyptisch, sondern griechisch.

* * *

Kirche S. Nicolo de i Loreneſi.

Corrado,[83]) ein neuerer Mahler, hat diese Kirche mit Gemählden al Freſco und in Oel gezieret.

befindlichen Gemählde, welches man dem Guido Reni zuschreibt, entlehnt sey. Diese Nachricht ist völlig falsch. Das Bild zu Grotta Ferrata ist keinesweges von Guido, und gleicht unserm Bilde in keinem Stücke als in der Hauptidee, welche aber in den katholischen Kirchen aus einer allgemein angenommenen Legende sehr gewöhnlich ist. So trifft man sie in der Kirche S. Maria della Traſpontina, in dem Chore der gegenwärtig beschriebenen, und in vielen andern an; die Ausführung gehört unserm Künstler eigenthümlich. Noch fällt mir eine ähnliche Vorstellung von Guido Cagnacci bei, im Pallaſt Colonna. Ob diese es seyn mag, die Hrn. Bernoulli irre geführt hat?

82) Hr. Dr. Volkmann S. 631. Titi S. 60.

83) Corrado, ein Neapolitaner, und Schüler des Solimene, war Königl. Hofmahler in Spanien, zur Zeit als Mengs dahin berufen wurde. Seine Werke sind das non plus ultra des Spirito der neueren Italienischen Mahler.

gezieret. Die letzten übertreffen bei weitem die ersten. So unbestimmt die Zeichnung, so unbedeutend der Ausdruck, so falsch und bloß nach der Pallette ausgedacht die Farbe ist; so muß man doch den Pinsel bewundern, der dieses Blendwerk auf die Fläche hingezaubert hat.

* * *

Kirche S. Onofrio. [84])

Das Monument des Torquato Tasso wird allen, welche die schönen Wissenschaften lieben, nicht gleichgültig seyn. Man sieht daran sein Bildniß, das nicht sehr schön ist, nebst einer Inschrift, welche den Cardinal Bevilacqua als den Errichter angiebt.

In der andern Capelle rechter Hand, hat Annibale Carraccio die Madonna di Loretto gemahlt. Es ist eine lächerliche Composition, welche aber wahrscheinlich nicht von der Wahl des Künstlers abgehangen hat. Einige Engel tragen das heilige Haus durch die Lüfte; auf dem Dache sitzt die heil. Jungfrau mit dem Kinde, welche drei Engel halten, damit sie nicht auf die Erde falle. Unten im Bilde sieht man ein Stückgen Erde, auf dem ein Mann die heil. Jungfrau anruft.

Die Zeichnung ist vortrefflich, die Engel haben sehr angenehme Köpfe. Die Gewänder sind etwas trocken, die Farbe aber ist kräftig.

Auswendig über der Thüre ist eine Madonna hinter Glas. Man giebt sie für des Domenichino Arbeit aus. Das vorgesetzte Glas verhindert

84) Hr. Dr. Volkmann S. 635. Titi S. 29.

hindert die Wahrheit dieser Angabe zu beurtheilen. Mir schien sie unrichtig. Ich vermuthe vielmehr, daß diese Madonna diejenige sey, welche Vasari als hier befindlich, dem Leonardo da Vinci unter vielen Lobeserhebungen beilegt. Ich habe wenigstens kein anderes Bild mit dieser Vorstellung hier finden können.

In der äußern Halle hat Domenichino drei Gemählde al Fresco gemahlt. Sie scheinen schön zu seyn, aber sie sind dergestalt durch das Glas, womit man sie bedeckt hat, verfinstert, daß man kein zuverläßiges Urtheil darüber fällen kann.

Das erste stellt die Taufe des heil. Hieronymus vor. Die Zusammensetzung ist vernünftig, und der Ausdruck vorzüglich in den Catechumenen unvergleichlich. Man erkennet von diesem Bilde noch mehr als von den übrigen.

Das zweite stellet die Züchtigung dieses Heiligen vor, die er darüber erlitt, daß er den Cicero gelesen hatte. Was man davon sieht, zeigt schöne Köpfe und einen guten Ausdruck.

In dem dritten sieht man eben diesen Heiligen, wie er nach langen Fasten, in einer Einöde in den Himmel entzückt wird. Der Ausdruck in dem Heiligen scheint etwas kleinlicht.

In dem Hofe sind Mahlereien von Giuseppe d'Arpino, die, wenn sie gleich manierirt, und aus dem Gedächtnisse gemahlt, dennoch nicht ohne alles Verdienst sind.

Kirche S. Pietro in Montorio.[85])

Transfiguration von Raphael. Ein junger Besessener wird zu den Jüngern Christi gebracht, damit sie ihn heilen mögen; aber diese können ihm nicht helfen, ihr Meister ist abwesend: — er wird auf dem Berge Thabor verklärt. Dies ist der Gedanke des Bildes. Raphaels Transfiguration.

Es würde eine schwere Aufgabe seyn, uns die bestimmte Abwesenheit Christi, als Ursach des Unvermögens der Jünger den Kranken zu heilen, auf andere Art begreiflich zu machen, als daß wir den Christ vor unsern Augen bei einer andern Handlung beschäfftigt sehen, die mit derjenigen, wo seine Gegenwart vermißt wurde, keinen sichtbaren Zusammenhang hat. Beide Handlungen lassen sich nicht nur als coexistirend,[86]) sondern auch als zusammen sicht-

85) Hr. Dr. Volkmann S. 651. Titi S. 38.

86) Richardson Description des plus fameux tableaux etc. en Italie p. 614. leugnet dies. Er will aus dem Evangelisten Lucas den Beweis führen, daß die Verklärung Christi den Tag vorher geschehen sey, ehe man den Besessenen zu seinen Jüngern gebracht habe. Wie er zur Unzeit gelehrt ist! Der Evangelist Lucas sagt davon kein Wort. Zu Christo ward der Besessene den Tag nach der Verklärung gebracht, nicht zu den Jüngern. Der Vater des Besessenen sagt ausdrücklich: Und ich habe deine Jünger gebeten, daß sie ihn austrieben, aber sie konnten es nicht. Seit diesem Vorfall, war ein Haufen Volks mit dem Kranken, Christo entgegen gekommen.

bar in einer groſsen Entfernung für den Zuſchauer denken. Ueberdem brauchte der Künſtler dieſe Verbindung der Begebenheit, die ſich mit den Jüngern zutrug, und derjenigen, die ihrem Meiſter wiederfuhr, zur Füllung ſeiner Fläche.

Aber aller dieſer Gründe ohngeachtet kann ich doch die Vereinigung der ausführlichen Darſtellung der Verklärung Chriſti mit der Darſtellung der Begebenheit, die ſich zu gleicher Zeit, aber an einem entfernten Orte zutrug, weder der ſichtbaren Wahrſcheinlichkeit gemäß, noch dem wohlgefälligen Eindruck des Ganzen für zuträglich halten. Um beide zuſammen ſehen zu können, müßte der Zuſchauer in ſolcher Entfernung ſtehen, daß die obere Glorie nur ein heller Punkt, die Jünger unten aber Lilliputter würden. Weiter: der Raum war zu eng, als daß der Berg eine beträchtliche Höhe hätte erhalten können, vorzüglich da der Künſtler ſeinen Figuren in der Höhe beinahe natürliche Menſchengröße gelaſſen hat. Daraus aber entſteht die Unbequemlichkeit, daß die unten handelnden Perſonen, welche mit ihrer Statur beinahe den Berg ausgleichen, zu wenig von den Perſonen oberhalb deſſelben abgeſondert werden, um ſie ſich nicht, dem erſten Anblick nach, bei der obern Erſcheinung mit intereſſirt zu denken. Von dem Nachtheil, den es für mahleriſche Wirkung hat, will ich nicht einmal reden. Warum beleuchtet der nahe obere Glanz nicht die unteren Figuren? Und wenn er ſie beleuchtet, wie kann er es aus der Ferne? Zerſtört er nicht die Harmonie? Wird das Bild nicht zu vollgepfropft von Figuren? u. ſ. w.

Daß

Daß ich sogleich das Hauptverdienst unsers Raphaels, den dramatischen Ausdruck, in diesem Gemählde wie in jedem seiner übrigen aufsuche! Und um dies besser zu können, daß ich die obere Partie von der untern trenne!

Raphael ist bei der Darstellung der Verklärung Christi den Nachrichten gefolgt, die uns der Evangelist Lucas[87]) von dieser Begebenheit liefert: „Petrus aber und die mit ihm waren, (Johannes und „Jacobus) waren voll Schlafs. Da sie aber auf„wachten, sahen sie seine (nämlich Christi) Klarheit „und die zween Männer (den Moses und Elias) bei „ihm stehen.“ Dies ist der Zeitpunkt, den der Künstler aus dieser Begebenheit herausgehoben hat.[88])

Christus schwebt gen Himmel: Seine Hände sind mit dem Ausdruck der dankbarsten Verehrung für dies bestätigende Zeugniß seiner göttlichen Sendung in die Höhe gerichtet. Eine Glorie umgiebt ihn. Zu seinen Seiten, aber etwas niedriger und kleiner an

87) Lucas Cap. 9. V. 32.

88) Ganz falsch nimmt Richardson den Augenblick an, wo die Apostel eine Stimme aus der Wolke vernahmen, welche sie überschattete. Der Beweis davon liegt am Tage. Damals waren Moses und Elias, wie der Evangelist ausdrücklich sagt, schon wieder verschwunden. Anderer Gründe, der Abwesenheit der Wolke, des Ausdrucks des Erwachens in den Aposteln nicht zu gedenken. Richardsons Raisonnements, die auf diese falsche Supposition gebauet sind, fallen also von selbst weg. S. Description des plus fameux tableaux etc. p. 617.

Statur, schweben Moses und Elias. Der Ausdruck dieses Schwebens ist vortrefflich: aber die Formen sind weder sehr edel, noch sehr schön.

Unter diesen Figuren auf der oberen Platte des Berges ruhen die Jünger, die in seiner Begleitung waren. Jacobus scheint zuerst erwacht zu seyn: durchdrungen von der übernatürlichen Erscheinung hat er sich mit dem Antlitz zur Erde geworfen, und betet an. Der heilige Johannes ist eben erwacht, er erschrickt vor der unerwarteten Klarheit, stürzt mit dem Obertheile des Körpers zurück, und hält die Hand vor die geblendeten Augen. Petrus hingegen hat die seinigen noch nicht geöffnet, er ist im Uebergange vom Schlaf zum Wachen gebildet, er reibt sich die geschlossenen Augenlieder. Diese drei Figuren sind sehr wahr in ihrem Ausdruck, und ihre Stellungen schön und abwechsend.

Zur Seite des Berges stehen zwei junge Mönche, die ihr frommes Erstaunen zu erkennen geben. Sie sind bloße Zuschauer, der Handlung fremd, und scheinen als Bildnisse der ehemaligen Besitzer des Gemähldes hier ihren Platz aus zu weit getriebener Gefälligkeit des Künstlers gefunden zu haben.

Unten geht nun die Begebenheit mit dem Besessenen vor. Der Kranke, ein junger Mensch, bekömmt eben einen Anfall von Convulsionen. Seine Augen verdrehen sich, er reißt den Mund auf, er spreitet die Arme mit den gezuckten Fingern aus, sein Körper erhält eine gezerrte Stellung. So schrecklich wahr dieser Ausdruck ist, er hat nichts Widriges, nichts Ekelhaftes. Der Vater faßt ihn von hinten

mit

mit beiden Händen um die Brust,[89]) sein ängstlich rollendes Auge, seine bebenden Lippen, der vorgestreckte Kinn, sprechen die sublimen Worte der Schrift: Sehet meinen Sohn, er ist mein einziger Sohn! Mutter, Schwestern, Anverwandten, alles um ihn herum unterstützen durch Minen und Stellung dies ängstliche Flehen nach Besserung für den Geliebten ihres Herzens. Einige suchen die Jünger auf die schrecklichen Symptome dieser Krankheit aufmerksam zu machen, andere wollen sie von der Ursache derselben verständigen, andere begnügen sich zu bitten.

Dieser Anblick bringt bei den Aposteln die natürlichsten und abwechselndsten Bewegungen des Herzens hervor, die sich auf das bestimmteste durch die Gebärden ihres Körpers äußern.

Der heil. Andreas, auf dem Vorgrunde sitzend, hat bis jetzt in einem Buche gelesen: durch das Geschrei in seiner Meditation gestört, schlägt er seine Augen auf, und erschrickt vor dem Anblick des Leidens. Ein kälterer Alter, ihm zur Seite, zeigt auf den Berg, und bedeutet die Hülfe suchenden Personen, daß sie dort allein zu finden sey. Ein anderer Jünger neben ihm im Jünglingsalter, dessen großes offenes Auge, glattes Antlitz und schöngelocktes Haupthaar ein weiches theilnehmendes, aber mit eigenem Leiden noch unbekanntes Herz verrathen, beugt sich ängstlich vorwärts, geht gleichsam aus sich selbst heraus,

89) Lächerlich ist Richardsons Critik: der Vater hätte ihn an den Armen halten sollen, der Kranke könnte leicht mit diesen den Umstehenden einen bösen Schlag ins Gesicht geben.

und möchte mit zur Brust gekehrten Händen sein Inneres öffnen, und, damit der Kranke weniger litte, einen Theil seiner Marter in sich selbst aufnehmen. Nicht von weicherem Herzen, aber von reizbarerem Nervenbau scheint der ältere Jünger zu seyn, der ihm zunächst kniet: man sieht an seiner zurückschaudernden Mine, an seinen weggekehrten Händen, daß nicht bloß seine Seele, daß auch sein Körper den Schmerz des vor ihm Leidenden mitempfindet: Es ist der Charakter eines physisch sympathisirenden Menschen.

Hinter diesen Aposteln oder Jüngern drei andere, in einer Unterredung begriffen. So viel man aus den Gebärden schließt, bedauern sie, daß ihr Meister abwesend ist, und daß ihre Kräfte nicht hinreichen, eine so schwere Krankheit zu heilen.

Im Hintergrunde, hart am Berge, erblickt man zwei Figuren, von denen die eine der anderen, die eben herzu gekommen zu seyn scheint, das Süjet des Auftritts erklärt. Beide scheinen kalte unempfindliche Seelen zu seyn; aber der Zuhörende hat besonders einen solchen Ausdruck von stumpfen Egoismus, daß nur das moralische Ungeheuer, das in der Folge seinen Wohlthäter und Lehrer um dreißig Silberlinge verrieth, zum Voraus damit gebrandmarkt werden konnte. Dennoch frägt es sich, ob der Künstler nicht zu weit gegangen sey.

So viel über die poetische Erfindung und den Ausdruck. Die mahlerische Anordnung ist in so fern zu loben, daß der Raum gut genutzt ist, so viele Personen ohne Unordnung neben einander zu vereinigen. Aber in Rücksicht auf leichte Uebersicht des

Ganzen

Ganzen, auf mahlerische Wirkung, möchten dieser Figuren doch zu viel seyn.

Die Formen sind, so wie die Stellungen, sehr abwechselnd und gut gewählt: Einige reizend. Zu diesen gehört das kniende Mädchen auf dem Vorgrunde.

Weder das Colorit noch das Helldunkle haben Wahrheit und Harmonie. Aber vielleicht ist dem Künstler hiervon nichts zur Last zu legen. Die Farbe ist verblichen, die Schatten haben nachgeschwärzt.

Ich glaube meinen Lesern einen Gefallen zu thun, wenn ich ihnen die Bemerkungen, die Mengs[90]) über das Colorit dieses Gemähldes gemacht hat, hier im Auszuge liefere. Der Liebhaber konnte diese nicht machen, er war nicht Kenner genung, das Gemählde hieng zu entfernt von ihm, und in keinem vortheilhaften Lichte.

„Man bemerkt, sagt Mengs, in einigen Theilen des Gemähldes von der Transfiguration ein „sehr gutes Colorit. Aber es ist sich nicht allenthalben gleich; die männlichen Figuren sind von besserer „Färbung als die Weiber. Einige Partien sind nicht „von Raphael gemahlt:[91]) Z. E. die Gruppe des „Besessenen, in der man den furchsamen Pinsel des „Giulio Romano wahrnimmt. Die Köpfe der „Apostel gegen über hat Raphael retouchirt, denn „hier zeichnen sich seine kecken und meisterhaften Pin-

90) Opere di Mengs edit. di Parma, T. I. p. 145.

91) Dies vielgeltende Zeugniß mag Richardsons Behauptung widerlegen, daß das Gemählde ganz von Raphaels Hand sey.

„selzige aus. Inzwischen ist der Ton des Colorits „hier dennoch zu einförmig: das Fleisch scheint hart „und aufgetrocknet zu seyn.....

„Es ist zu bedauern," fährt eben dieser Schriftsteller bald darauf fort: „Es ist zu bedauern, daß „Raphael seine Gemählde von seinen Schülern anlegen ließ, und daß er in dieser (nämlich seiner letzten) Zeit kein einziges Bild mit eigner Hand ausführte. Wir würden dann gesehen haben, wie „viel er im Colorit vermocht habe. Denn die Köpfe „der Apostel, die er übermahlt hat, und die ihrer „Natur nach einen kräftigen und wohlgenährten Auftrag zulassen, sind von vortrefflichem Colorit. Der „Kopf des Weibes auf dem Vorgrunde ist sehr kalt „und grau. Ich glaube jedoch, daß er gleich nach „der Verfertigung des Bildes diesen Fehler nicht „hatte. Aber um die besorgte und beinahe geleckte „Behandlung des Giulio Romano nicht zu zerstören, „mußte Raphael die Ueberlage der Farbe beim Retouchiren nur sehr dünn machen. Diese hat nun „dem Einfluß der Zeit nicht widerstehen können. „Hingegen bemerkt man an den großen Zehen der „nämlichen Figur, eine Verbesserung, bei der, um „den Fehler der Anlage zu bedecken, der Auftrag „stark seyn mußte; und dieser Fleck ist viel besser gemahlt und colorirt als der Rest. Eben eine solche „Verbesserung findet man an dem Daumen der verkürzten Hand des Apostels auf dem Vorgrunde, „und aus dem nämlichen Grunde ist dieser Theil „gleichfalls besser gemahlt und erhalten auf uns gekommen."

† Eine

† Eine Kreuzabnehmung. Man kann sich über den Nahmen des Meisters nicht vereinigen. Wahrscheinlich war er ein Niederländer und Schüler des Carravaggio. Der Gedanke ist zum Theil aus dieses Meisters Kreuzabnehmung in der Chiesa nuova genommen. Die Farbe ist kräftig, und die Behandlung meisterhaft. Dies Bild wird in Rom sehr geschätzt.[92])

Die Geisselung Christi von Sebastiano del Piombo, nach der Zeichnung des Michael Angelo Buonarotti. Man sagt, dies Bild sey mit dem Gemählde Raphaels in die Wette gemahlt. Wahrscheinlich um ihm zur Folie zu dienen.

Einige Bildhauerarbeit aus der Florentinischen Schule.

* * *

Kirche S. Pietro in Vinculis.[93])

† Die berühmte Statue des Moses von Michael Angelo, ist dasjenige, was in dieser Kirche am meisten Aufmerksamkeit verdient. Sie ist am Grab- Moses von M. Angelo.

92) So sehr, daß, als ich einmal einen Franzosen fragte, ob er dieses Gemählde kennte, dieser ausrief: Wie! kennen? Mein Herr, wissen Sie, daß Raphaels Transfiguration viel darum geben sollte, nicht an der Seite eines so gefährlichen Nachbars zu hängen! Wie viel anders dies Bild gemahlt ist! Mit welcher Keckheit! Cric, Crac! und dabei machte er die Pantomime des Luft durchsägenden Anstreichers.

93) Hr. Dr. Volkmann S. 225. Titi S. 239.

Grabmale Julius des II. befindlich, und mit allen ihren Fehlern eines der besten Werke, das die neuere Kunst hervorgebracht hat. Eine große Kenntniß der Anatomie, Präcision der Zeichnung, und schöne Behandlung des Marmors sind die Hauptverdienste dieser Figur. Aber eben weil sie diese Verdienste hat, die den jungen Künstler und den Liebhaber leicht zu sehr anziehen könnten, muß ich die Fehler derselben um so genauer anzeigen. Wie leicht könnten sie verführt werden, nach diesem Vorbilde ihren Geschmack überhaupt bilden zu wollen!

So ruhig die Stellung ist, so hat sie doch etwas Gezwungenes, welches um so mehr beleidigt, weil sich kein Grund dazu angeben läßt. Moses hält das Gewand mit einer Anstrengung als wenn er Zentner lasten zu halten hätte, und die Lage des Arms ist zu gedreht. Er scheint beschäfftigt und ist doch müßig. Dies gegen den Gedanken im Ganzen. Der Kopf hat nichts Edles, nichts, das auf den Gedanken eines Gesetzgebers und Führers seines Volks zurückführen könnte. Die vielen kleinen Partien, die durch die gar zu starke Andeutung der Muskeln entstehen, contrastiren mit den großen Massen des Bartes, zum Nachtheil des Charakters von Größe, der in dem Kopfe liegen müßte. Dieser Bart ist viel zu lang, und gleicht in der Ausführung mehr einem wollartigen Stoffe als wirklichen Haaren. 94) Die Bekleidung ist gleichfalls nicht passend. Die thraziſchen Bein-

94) Vielleicht ist es diesem Barte zuzuschreiben, daß einige Liebhaber eine so auffallende Aehnlichkeit mit einem Bocke in diesem Kopfe gefunden haben.

Beinkleider gehören nicht hieher. Auch hat das Gewand viel zu gekünstelte Falten. Man sieht ihm an, daß der Künstler es mit Vorbedacht so gelegt hat.

Ueber das Grabmal im Ganzen mag ich nicht urtheilen. Man weiß, daß die Idee des M. Angelo nicht ausgeführt ist. So wie es da steht, ist es von schlechtem Geschmacke.

Die übrigen Figuren sind nach den Zeichnungen des Michael Angelo von seinen Schülern ausgeführt. Sie sind ziemlich mittelmäßig. Die sogenannte theologia contemplativa hat den Ausdruck finsterer Grillenfängerei, und die theologia activa stumpfer frömmelnder Andacht.

Wir kennen Michael Angelo Buonarotti bereits als Mahler: wir müssen suchen ihn auch als Bildhauer kennen zu lernen.

Ueber den Stil des M. Angelo und seiner Nachfolger in der Bildhauerei.

Als die Bildhauerkunst durch Donatello, der 1466. starb, aus ihrer ersten Kindheit gezogen, Wahrheit und Bestimmtheit wenigstens in den äußeren Umrissen der Glieder eingeführt waren; so bemächtigte sich M. Angelo dieser Kunst, und verbesserte sie nach der Lehre des Knochen- und Muskelnbaues, und nach den Verhältnissen der Antike. Unstreitig besteht sein Hauptverdienst in dem großen Stile der Zeichnung, in der tiefen Kenntniß der äußeren Anatomie, und in der vortrefflichen Behandlung des Marmors. Dieser sieht man eine solche Gewißheit des Meissels an, daß man glauben sollte, er habe den Marmor wie Holz gespalten. Aber unglücklicher Weise besaß er keinen wahren Begriff von dem Hauptzwecke seiner Kunst, der Schönheit der Formen, und dem

dem Ausdruck eines einer Gattung von Menschen allgemein individuellen Charakters. Er dachte sich seine particulair individuellen Bildungen in zu starken Bewegungen, deren Absicht gemeiniglich räthselhaft bleibt. Er wählte die Natur nicht aus der edelsten Classe der Menschen, und bildete seine Männer finster mürrisch, seine Weiber aber gezogen und unbedeutend. Bei den ersten scheint er die Flußgötter der Alten, bei den letzten ein schlankes Florentinisches Bauermädchen zum Vorbilde genommen zu haben. In den Köpfen herrscht große Einförmigkeit. Seine Körper sind gemeiniglich zu gestreckt, zu riesenmäßig, und um seine Kenntniß im Muskeln- und Knochenbau zu zeigen, vergaß er oft, daß sie von Fleisch und Haut bedeckt werden.[95])

Giovanni Bologna aus Flandern, Bandinelli und Guglielmino della Porta, dachten in M. Angelo's Geiste. Aber als Nachahmer, die sie waren, übertrieben sie seine Fehler, ohne seine Vorzüge zu erreichen.

Man

95) Viele Kenner behaupten, daß M. Angelo mit alle seinem Prunk von Anatomie, sie dennoch weder gut verstanden, noch gut angewandt habe; daß seine Gelenke zu steif, die Muskeln zu ähnlich an Form und Dicke sind; daß keine Muskel je in Ruhe bleibt; daß die Sehnen sich alle gleich sind, die Umrisse viel zu stark ausschweifen, und daher nicht sanft wieder einlenken. Ja, sie sagen sogar: M. Angelo sey so manierirt gewesen, daß man mit einer Figur, alle übrigen gesehen habe. Ganz möchte ich dieses harte Urtheil nicht unterschreiben, aber zum Theil ist es nicht ungegründet.

Man legte nunmehr den Ausdruck allein in die Stellung, verdrehte diese, überhäufte die Muskeln, die nicht mehr in ihrer wahren Lage und Form blieben, und verschwendete den mechanischen Fleiß an Nebenwerke. Man erkennt Werke aus dieser Zeit noch außerdem an den gezogenen Gesichtern der Weiber ohne bestimmten Ausdruck, an dem pöbelhaften Anstande der Helden, an dem finstern Charakter der Alten, an den großen Brüsten, dicken Hüften und Schenkeln, an den unproportionirlich kleinen Extremitäten, und den convulsivisch verzerrten Fingern.

Ueber M. Angelo als Bildhauer finde ich noch nöthig zu erinnern, daß er zwei verschiedene Manieren hatte. Die erste ähnelt der des Donatello. Der Geschmack ist kleinlich, Köpfe und Körper führen auf den Begriff durch Krankheit niedergedrückter und abgemergelter Personen zurück, und die Gewänder, wenn sie gleich das Nackende gut andeuten, scheinen doch, als naß, zu fest daran zu kleben: Die Falten gleichen den Beuteln des Albert Dürers. In der Folge vergrößerte er seine Manier: Hier ist der Faltenschlag freier, größer, und zeigt die Bekanntschaft des Meisters mit der Antike.

In der ersten Capelle rechter Hand ein heiliger Augustin mit andern Heiligen von Guercino da Cento, aber so sehr verdorben, daß man wenig davon erkennt.

Ueber dem Grabmale des Cardinals Margotti, dessen Bildniß von Domenichino.[96])

Auf

96) Ob das Bildniß des Cardinals Agucchi an dessen Grabmale gegen über gleichfalls von Domenichino sey,

Auf dem Altare der zweiten Capelle, die Befreiung des Apostels Petrus, eine Copie nach Domenichino. Das Original ist vom Kloster.

In der letzten Capelle am Ende dieses Ganges: Die heilige Margaretha von Guercino. Es ist keines der besten Werke dieses Meisters.

Hr. Dr. Volkmann hat Unrecht, hier einen heiligen Johannes vom Guercino anzuführen. Er ist nicht vorhanden.

Beiläufig bemerke ich, daß der Brunnen im Hofe des Klosters nicht von M. Angelo, sondern von Simone Mosca, einem Florentiner, ist.

* * *

Kirche S. Praſſede. [97])

In der zweiten Capelle rechter Hand ist die Kuppel von Borguignone, von dem man sonst wenig geistliche Gegenstände behandelt sieht.

In der Capelle Olgiati ist das Altarbild, eine Kreuztragung, von Federico Zuccheri, das Gewölbe aber von Cavaliere d' Arpino. Dieser Künstler hat sich einen Stil gemacht, der aus dem Römischen und Florentinischen zusammengesetzt ist. Allein er hat die Natur dabei vergessen, und von der Wahrheit nur den Schein, von dem Reize nur das Ungezwungene erborgt.

In

seyn wie es Titi anzuzeigen scheint, getraue ich mir nicht zu entscheiden, ich habe es übersehen.

97) Hr. Dr. Volkmann S. 223. Titi S. 245.

In der Sacriſtei hängt † die Geiſſelung Chriſti von Giulio Romano. Die Figuren haben keinen Ausdruck, und Chriſtus ſteht wie ein Tänzer. Die Umriſſe ſind hart, die Muskeln ſind zu ſtark angegeben. Das Colorit iſt nußbraun.

Die Frieſen am Altare dieſer Sacriſtei ſollen von demſelben Meiſter ſeyn.

* * *

Kirche del Priorato di Malta.[98])

Die beiden Schriftſteller, welche ich bei den Anmerkungen über die Kirchen von Rom zum Grunde lege, kannten die Kirche in ihrer gegenwärtigen Form nicht. Sie iſt neuerlich von Piraneſe decorirt worden.

Die Zierrathen ſind überhäuft und von keinem ganz reinen Geſchmacke.

Bei dem Eingange rechter Hand, ein antiker Sarcophag mit den neun Muſen, Apollo und Minerva. Dies Basrelief ſcheint eine Wiederholung derer zu ſeyn, die man im Pallaſt Mattei, auf dem Capitol und im Pallaſt Barberini antrifft. Auf dem unſrigen tragen die Muſen ſämmtlich Federn auf dem Kopfe. Die Figur, welche Hr. Dr. Volkmann für einen Römer hält, iſt der Apollo Muſagetes. An den beiden Ecken ſieht man ſitzende Figuren, welche Poeten oder Philoſophen vorſtellen. Die Arbeit iſt ſehr ſchlecht. Was an dieſem Werke allein intereſſiren kann, iſt das Gewand der komiſchen Muſe, welches mit kleinen Löchern beſäet iſt. Vielleicht um ein vielfarbiges Kleid anzudeuten?

Grab-

98) Hr. Dr. Volkmann S. 582. Titi S. 64.

Grabmal des Cardinals Portocarrero. Zwei Engel halten sein Porträt in Mosaik.

Auf dem Hauptaltar die Assumption des heil. Basilius aus Stucco.

† Das Merkwürdigste in dieser Kirche ist ein antiker Leuchter, den Piranese, dessen Bildsäule man nahe dabei antrifft, der Kirche geschenkt hat. Er ist einer der größten von denen, die sich aus dem Alterthum erhalten haben, und mit vielen Zierrathen an Blätterwerk, Löwenköpfen, Masken, Rohrpfeiffen, ganzen Figuren, welche Zweige anheften u. s. w. nicht bloß versehen, sondern überladen. Dies schadet der Form im Ganzen, aber die Arbeit des Details ist vortrefflich. Die Figuren sind im guten Stile gezeichnet. Dieser Leuchter stehet auf einem Piedestal mit Widderköpfen, Sphynxen, die in Drachenschwänzen endigen u. s. w. Das Urtheil, welches über den Leuchter gefället ist, kann auch von dem Piedestal gelten.

* * *

Kirche S. Rocco. [99])

Die Kunstwerke, die hier befindlich sind, verdienen nicht die Aufmerksamkeit des Liebhabers. Wer nur eine gemessene Zeit zum Aufenthalt in Rom hat, dem rathe ich nicht, sich dabei aufzuhalten.

Kirche

99) Hr. Dr. Volkmann S. 386. Titi S. 394.

Kirche S. Romualdo. [140])

Der heil. Romualdus wie er den Camaldolenſern in der Wüſte predigt, von Andrea Sacchi. Eines der berühmteſten Gemählde in Rom.

Der heilige Romualdus von Andrea Sacchi.

Der Gegenſtand iſt keines ſehr intereſſanten Ausdrucks fähig, und bei der erſten Wahl hat die Einförmigkeit der weißen Gewänder der Camaldolenſer ſelbſt der mahleriſchen Wirkung gefährlich ſcheinen müſſen.

Dieſe letzte Schwierigkeit hat der Mahler glücklich zu überwinden gewuſt. Durch den Schatten eines Baums, den er auf einen Theil der handelnden Perſonen fallen läßt, hat er die Weiße der Gewänder gebrochen, und Abwechſelung in die Farbe gebracht.

Die poetiſche Erfindung iſt keinesweges fehlerfrei. Die Figur, die ſich umdreht und fortgeht, ſcheint der Aufmerkſamkeit nicht angemeſſen, welche die Rede des heil. Romualdus von ſeinen ihm untergebenen Mönchen verdient. Die mahleriſche Anordnung iſt dagegen vortrefflich.

Die Stellungen ſind gut gewählt, ſo auch der Faltenſchlag. Die Zeichnung iſt incorrekt und unbeſtimmt, vorzüglich an dem einen Camaldolenſer Mönch, der den Kopf auf die Hand ſtützt. Der Ausdruck null. Das Colorit ohne wahr zu ſeyn, hat einen ſehr angenehmen und harmoniſchen Ton. Das

140) Hr. Dr. Volkmann S. 313. Titi S. 317.

Hauptverdienst dieses Gemähldes ist das Helldunkle, welches, einige wenige Fehler abgerechnet, als Muster angepriesen werden kann. [101])

Verdienst des A. Sacchi um die Theile der Mahlerei, welche eine große Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen: Ton, Harmonie der Farben, Harmonie des Helldunkeln, Contraposto, Pyramidalgruppe und Gruppirung. Erklärung dieser Wörter.

Andrea Sacchi lebte von 1599 bis 1661.

Raphael und seine Schüler hatten ein größeres historisches, oder besser dramatisches Gemählde als die Darstellung eines Auftritts betrachtet, der in einiger Entfernung von dem Beschauer, aber an einem von ihm durch keine Abtheilung des Raums, durch kein fremdes Licht abgesonderten Orte vorgeht. Ihre Mahlereien sind auf gewisse Weise mehr Basreliefs als Gemählde. Wir treten in ein Zimmer, in eine offene Straße, in der Mitte geht die Handlung vor sich; nichts trennt uns von den vor uns aufgestellten Personen; dasselbe Licht, das sie beleuchtet, beleuchtet uns; sind ihre Formen, ist ihr Ausdruck interessant, wir dürfen nur wenige Schritte thun, so sind wir mitten unter ihnen.

Nicht so Correggio, Paolo Veronese, die Schule der Carracci, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi und alle neuere Mahler nach ihnen. Wer von meinen Lesern ist je durch eine finstere Höle durchgegan-

101) Diese Fehler scheinen mir zu seyn: in der ersten Gruppe der Kopf, der, um den dunkeln vor ihm vom Grunde abzuheben, zu hell gehalten ist, um nicht der Haltung zu schaden; der Baum hinter dem heiligen Romuald, der zu hart seyn möchte; endlich die weißen Mönche, welche den Calvarienberg hinaufgehen, und die Luftperspektiv unterbrechen. Ueberhaupt ist der Hintergrund nicht der vorzüglichste Theil des Gemähldes.

gegangen, und hat am Ende derselben jenseits des Ausgangs die wieder erhellte Natur gesehen? Oder besser: wer von ihnen hat sich in einem dunkeln Saale befunden, schnell ist ein Fenster geöffnet, schnell ein Vorhang aufgezogen, und er hat auf der Strasse erleuchtet durch das Licht der Sonne, auf dem Theater erleuchtet durch unzählige Lämpchen, einen Haufen Volks erblickt, angethan mit vielfarbigen Kleidern, disponirt in abwechselnde Stellungen und Gruppen, umgeben von einer reichen Architektur oder einer reizenden Landschaft? Die Wirkung, die dieser erste Anblick auf ihn hervorgebracht hat, die erwarten diese neueren Künstler für ihre Beschauer von jedem ihrer Gemählde von größerer Composition.

Von größerer Composition sage ich, und ich glaube mit Recht zwischen diesen und Gemählden, die aus einer oder zwei Figuren bestehen, einen Unterschied machen zu müssen, den viele Critiker vor mir übersehen zu haben scheinen, über dessen Wichtigkeit in Rücksicht auf Ausdruck und poetische Erfindung ich schon mehrere Winke gegeben habe, und den ich in Rücksicht auf eigentliche mahlerische Wirkung, und Wahl der Mittel sie zu erreichen, gleichfalls von dem wichtigsten Einflusse halte.

Denn die einzelne Figur oder die Gruppe von zwei bis drei Personen ohne Bezeichnung einer besondern Scene, was sind sie viel mehr als Statuen, höchstens als Figuren in Basrelief, die von dem ersten Lichtstrahle beleuchtet werden, den mein Auge außer dem Gemählde aufnimmt, und zur Prüfung ihrer Ründung zu ihnen hinbringt? Nichts zwingt mich sie an einem andern Orte handeln zu sehen, als

an demjenigen auf dem ich mich mit ihnen befinde: ich sehe sie von Angesicht zu Angesicht, wie ich den Menschen wahrnehmen würde, der mit mir auf dem nämlichen Boden eines Zimmers stände.

Aber das Gemählde von gröſſerer Composition zeigt mir gemeiniglich mit den handelnden Personen, zugleich den Ort wo sie gehandelt haben: ein Gebäude, eine Landschaft; und dieser Ort, der nicht das Zimmer oder Tempel ist, aus dem ich beschaue, der von dem Lichtstrahle der mich beleuchtet, so ferndhin nicht erhellet werden könnte, hat allen Anspruch darauf, mir als ein besonders aufgeschlagener Schauplatz zu erscheinen.

Irre ich, oder liegt wirklich in diesem, von Raphael und den Nachfolgern des Correggio so verschieden angenommenen, Standpunkte des Beschauers einer dramatischen Composition, ein Theil des Grundes, warum sie so verschiedene Wege eingeschlagen sind, für mein Vergnügen zu arbeiten?

Ich denke mir die Einrichtung des Französischen Theaters, als noch die eifrigsten Liebhaber desselben ihren Platz auf der Scene selbst einnahmen. Der Eindruck des Ganzen war unstreitig geringer als jetzt, wo das Theater frei ist; aber jedes Wort, jede Mine des Akteurs ward genauer gewogen: der Menschen, die genossen, waren weniger; aber diese genossen stärker und besser.

Vielleicht dürfte das Gleichniß nicht unpassend seyn. Eine Person die mit mir in einem Zimmer, in einem Lichte handelt, ist ein Wesen wie ich, an dem ich alle Bestandtheile der Wahrheit, Ausdruck, Richtigkeit der Form, Treue des Colorits, der Beleuchtung,

der

der Stellung genau prüfe. Aber ein Gegenstand den ich auf dem Theater, aus einem offenen Fenster erblicke, wird, so zu sagen, selbst ein Coup de theatre, ein Schein, der mich im Ganzen frappiren soll, und mit dem ich es schon so genau nicht nehme, wenn er auch hier und da ein wenig untreu ist. Wie fern die Darstellung von mir! Wie schwach mein Auge, das, wie der Apostel sagt, aus einem dunkeln Orte in ein helles Licht sieht! genung, wenn ich durch Harmonie des Tons, der Farben, durch Helldunkles, durch Gruppirung, kurz! durch alle die Theile, die eine so weitläuftige Erscheinung zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, für einige Unbestimmtheit, Incorrektion und Unwahrheit im Einzelnen, — wenn diese Fehler anders nicht zu arg sind, — wieder schadlos gehalten werde.

So wie ich hier raisonnire, so und nicht anders ist A. Sacchi verfahren. Es ist der Mühe werth seine Vorzüge, seine Fehler etwas genauer zu prüfen.

Einer der Hauptvorzüge eines großen Gemähldes ist die Harmonie des Tons und der Farben. Ich will sie genauer bestimmen, ich will sagen, wie sie erreicht werden.

Es ist bekannt, daß die wesentliche Farbe eines jeden Objekts, diejenige, welche ich unter jedem Grade des Lichts, und unter jeder Art desselben wiedererkenne, und auf gleiche Art benenne, dennoch nach der Verschiedenheit in dem Grade der Stärke, und der Art des darauf zuströmenden Lichtes, verschiedene Modificationen annimmt. Man erleuchte ein Zimmer mit der Flamme des Weingeistes; alle Gegenstände in demselben werden einen bläulichen

Anstrich erhalten, und dennoch werde ich die blaue Carnation von dem blaurothen Gewande doch immer zu unterscheiden im Stande seyn: der Schein der brennenden Oellämpchen färbt die Gegenstände gelb; inzwischen das gelblich weiße Gewand ist noch deutlich von dem gelblich rothen zu unterscheiden: eben so verhält es sich mit dem röthlichen Abglanz der Morgenröthe, mit dem finstern Lichte der Dämmerung u. s. w.

Nun nehme man an: der Decorateur eines Theaters ließe die Personen zur Rechten der Scene von der Flamme des Weingeistes beleuchtet werden, die zur Linken von der Flamme brennender Oellämpchen; weiterhin aber ließe er das Tageslicht auf die daselbst stehenden Figuranten fallen; was würde daraus entstehen? natürlicher Weise eine große Disharmonie der Farben. Das Auge würde Abtheilungen machen, und die einzelnen gefärbten Theile zu einem farbigten Ganzen nicht vereinigen können. Hingegen wenn alle Figuren mit einer und derselben Lichtart beleuchtet würden, mithin einen gleichfärbigen Anstrich erhielten; so müßte daraus ein einstimmiger Ton der Farbe entstehen, und es würde alsdann ein Hauptgrund zur Harmonie vorhanden seyn.

Der einstimmige Ton der Lichtstrahlfarbe unterstützt zwar die Harmonie der Farben unter sich, aber er macht sie nicht allein aus. Die verschiedenen wesentlichen Farben eines jeden Objekts haben ohne Rücksicht auf die Art des zuströmenden Lichts die Beschaffenheit, daß sie in der Zusammenstellung

sich

sich mehr oder minder mit einander vermählen. Der vielfarbige Regenbogen giebt das Beispiel wohlharmonirender Grundfarben. Hingegen die Bekleidung eines Menschen mit einem hochrothen Mantel über einem hochgelben Unterkleide das Beispiel einer schreienden Vereinigung heterogener Farben. Diese innere Uebereinstimmung der wesentlichen Farben mehrerer Objekte nennen viele Kunstbücher, unter andern Mengs, auszeichnungsweise, Harmonie der Farben.

Inzwischen beruht auf dieser doppelten Uebereinstimmung des Tons, (oder des Anstrichs, den eine Art des zuströmenden Lichtes den verschiedenen wesentlichen Farben mehrerer Gegenstände auf einem Bilde giebt,) und auf jener eigentlichen Harmonie der Farben, (die aus der Zusammenstellung mehrerer, ihrer inneren Beschaffenheit nach sanft in einander übergehenden Farben entspringt,) das Geheimniß der Einheit in der Abwechselung, oder der Harmonie der Farben, in einem ausgebreitetern Sinne.

Das Mittel, dessen sich der Künstler bedient, um seinen vielfärbigen Gegenständen den einstimmigen Ton des färbenden Lichts zu geben, besteht darin: er macht sich eine Mischung, welche der Farbe des besondern Abglanzes einer gewissen Lichtart nahe kömmt, und sucht damit in jede Farbe zu spielen, die er in seinem Gemählde anbringt. Aber hierbei ist mehr als eine Behutsamkeit anzuwenden. Der Mahler muß so treu im Einzelnen, und so angenehm

im Ganzen seyn, als das Gesetz der Harmonie im weitläuftigern Verstande es nur immer zulassen will.

Hier zeigt sich eine große Verschiedenheit zwischen einem Correggio und einem Sacchi, und noch mehr zwischen jenem und den neueren Neapolitanischen und Venetianischen Meistern.

Wenn ich eine Wange, jeden andern fleischigten Theil in einem Gemählde des Correggio für sich betrachte, und das Uebrige des Bildes bedecke; so erkenne ich diese gefärbte Stelle für das, was sie seyn soll, für Fleisch. Hingegen eben dieser Theil in einem Gemählde des Corrado oder Tiepolo unter eben der Bedingung gesehen, ist nur ein bunter Fleck, den ich eben so gut für ein röthliches Gewand, oder für sonst etwas halten könnte. Woher kömmt dieser Unterschied? Natürlich daher, weil der letzte Künstler zu viel von seiner Lichtstrahlfarbe in die wesentliche Farbe des Objekts gemischt hat, um diese letzte nicht zu zerstören; oder, weil er auf den Effekt der Tafel im Ganzen, auf die Vergleichung eines Theils mit den übrigen zu viel, und zu wenig auf die Vergleichung des einzelnen Körpers in der Nachbildung mit dem Vorwurfe in der Natur, gerechnet hat. Mit einem Worte, weil das Colorit nach der Palette ausgedacht ist.

Es fließt aus dieser doppelten Art, das Colorit eines Gemähldes in Rücksicht auf Harmonie, und in Rücksicht auf treue Nachbildung zu beurtheilen, auch eine doppelte Art, die Wahrheit desselben zu prüfen.

Eine conventionelle, die bloß nach der Verschiedenheit und Uebereinstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen angestellet wird, und eine ursprüngliche nach

den

den Grundsätzen der treuen Nachahmung der Natur.

Selten, sehr selten ist es möglich, die Wahrheit der Farbe im Einzelnen mit der Harmonie im Ganzen zu verbinden. Vielleicht ist dies selbst einem Correggio nicht immer geglückt. Wenn man aber von der Wahrheit des Colorits eines Andrea Sacchi redet, so kann man nur soviel damit sagen wollen, daß er einen Schein von Treue in der wesentlichen Farbe des Objekts mit einer ziemlich treuen Nachbildung des färbenden Anstrichs des Lichtstrahls zu verbinden gewußt habe.

Denn auch der färbende Lichtstrahl kann höchst untreu dargestellt werden. Ich kenne diese und jene neuere Fechtelmahlerei mit einem Tone, wie wir ihn gar nicht in der Natur finden. Blau, Ponßoroth, Hochgelb, Grün, u. s. w. Dergleichen decidirte Mischungen, die den Hauptton des Gemähldes bestimmen sollen, sind an und für sich unnatürlich, und den wesentlichen Farben überher gefährlich. Der Ton muß nie decidirt seyn, er muß sich schwer enträthseln lassen. Wenn man von einem Gemählde sagt, es fällt ins Rothe, so heißt dies nichts weiter, als: die Farbe des Ganzen kömmt der rothen näher als der gelben, der weißen, und andern; sie ist mehr roth als gelb u. s. w.

Der beste, angenehmste Ton, den der Mahler seinen gefärbten Gegenständen geben zu können scheint, ist der, den der Abglanz des warmen Sonnenstrahls über sie verbreitet. Aber in seiner ursprünglichen Stärke würde ihn die Kunst des Mahlers nicht erreichen. Er nimmt ihn also lieber gebrochen an, wie

er

er ungefähr von einem bemoosten Mauerwerk von Backsteinen auf die Gegenstände zurückprallen würde. Der Anstrich, den die Objekte dadurch erhalten, steht ungefähr zwischen roth, gelb und braun in der Mitte. Ich sage ungefähr, decidirt darf der Ton nimmer seyn. Aber so erscheint er in vielen Bildern von Correggio, von Albano, und dies mache auch in den mehresten des A. Sacchi den kräftigen warmen Ton aus, den wir so sehr darin lieben.

Die Harmonie des Helldunkeln, oder wie andere es zu eingeschränkt nennen, die Harmonie von Licht und Schatten, ist von Harmonie des färbenden Lichtstrahls, oder des Tons und von Harmonie der wesentlichen Farben eines jeden Objekts noch sehr verschieden.

Die hellen Theile müssen mit den dunkeln durch sanfte Uebergänge und leicht zu ordnende Massen zu einem Ganzen vereinigt werden. Dies wird, wie schon an einem andern Orte ausgeführt ist, durch Wahl der Farben, die ihrer innern Consistenz nach mehr oder weniger Lichtstrahlen auffangen, mithin lichter oder dunkler sind, und durch Wahl in der Leitung des zuströmenden Lichts erreicht.

Es ist begreiflich, daß die Wirkung, welche diese Harmonie des Helldunkeln hervorbringt, von der Wirkung, die von der Abwechselung in Licht und Schatten überhaupt abhängt, wesentlich verschieden sey. In Guercinos Gemählden sind die Lichter oft sehr zerstreuet, ohne alle Harmonie ausgetheilet, und dennoch thun sie auf ungebildete Augen Wirkung. Auch ist das begreiflich, daß die Harmonie des Helldunkeln

dunkeln entweder die Natur zur Begleiterin haben, oder von derselben getrennt seyn könne.

Ich kann, um Harmonie hervorzubringen, helle Partien dahin setzen, wo der Haltung [102]) zufolge dunkle stehen müßten: Ich kann wieder zu Gunsten der Harmonie das Licht dahin zufließen lassen, wo ein vorstehender Körper es eigentlich hemmen würde u. s. w.

Diese Forderungen der Harmonie und der Treue des Helldunkeln sind wieder schwer mit einander zu befriedigen. Dem Correggio ist es oft gelungen, dem A. Sacchi seltener; bei ihm ist Treue immer mehr Heuchelei als Gewissenhaftigkeit.

Aus dem bisher Gesagten wird man beiläufig gemerkt haben, wie sehr der Künstler durch Erbauung eines eigenen Theaters für Ton und Harmonie des Lichts gewonnen habe. Er kann sich die Art seines Lichtstrahls besser wählen, da er die Quelle desselben in dem Bilde selbst annimmt; er kann es besser leiten, da der Beschauer durch die Wahl eines unrichtigen Standpunkts die Zuströmung des Lichts, die der Künstler intendirt hat, nicht hemmen mag. Wir werden nun auch sehen, was der Gruppirung daraus für

102) Haltung ist Ingredienz der Wahrheit: Gehalt an Stärke in Licht und Farbe eines Gegenstandes, gegen den Gehalt des andern an Stärke in eben diesen Stücken, nach dem Tariff der Nähe und Entfernung. Im Grunde von Luftperspektiv wenig verschieden: außer daß man diesen letzten Ausdruck hauptsächlich von Fernen braucht, womit man das Hervorstechende nicht mehr nach der Stärke der Schlagschatten, sondern hauptsächlich nach der Stärke der wesentlichen Farbe abmißt.

für Vortheile geworden sind, indem wir die Verdienste des Andrea Sacchi um diese Vollkommenheit eines größeren Gemähldes noch zu prüfen haben. Indem ich aus einem dunkeln Orte in einen hellen sehe, so rückt die Figur, die der Mahler zwischen mir und dem Anfang des Lichtstrahls hinstellt, merklich hervor. Dieser dunkle Gegenstand auf dem Vorgrunde ist das, was wir le Repoussoir nennen, er schiebt den Auftritt der handelnden Personen im Hellen weiter hinaus. Schon durch dieses Mittel allein kömmt eine größere Cavität, Vertiefung in die Fläche des Gemähldes. Hierzu tritt der Umstand, daß der Lichtstrahl, den ich erst in der Mitte des Gemähldes aufnehme, viel weiter reicht, als derjenige, den ich außer demselben aufnehme und in den Rahmen hineinbringe. Ja! der Mahler, der die Quellen des Lichts ganz in seiner Gewalt hat, läßt dieses weiterhin aus neuen zuströmen, und führt meinen Blick so weit hinaus, als das Auge nur immer reichen kann. Durch alle diese Kunstgriffe aber gewinnt er Raum mir viele Gruppen auf verschiedenen Planen hintereinander auf einmal vorzustellen; und dieser Reichthum ist bei einer guten Anordnung der Gruppen keinesweges unbedeutend.

Die abwechselnde Lage der Glieder einer Figur, der sogenannte Contraposto, wird in einem Gemählde, das mehrere Figuren enthält, zur wahren Nothwendigkeit, um das Einförmige gleicher Stellungen zu unterbrechen. Diese Figuren in abwechselnden Stellungen zu einer Gruppe vereinigt, deren breite Fläche sich unvermerkt zu einer schmäleren Höhe zuspitzt, und die Form einer Traube, einer Pyramide bildet, haben

den

den Reiz einer Masse von angenehmer Form vor sich. Lasse ich diese Gruppen mit andern von verschiedener Form abwechseln, und sich unter einander bequem verbinden, so entsteht daraus ein so leicht zu ordnendes, und eben dadurch wohlgefälliges Ganze, daß ich durch diese Wirkung in Verbindung mit der Harmonie des Tons, der Farben, des Helldunkeln, über die Mängel in einzelnen Theilen, wenigstens auf den ersten Blick beschwichtiget werde. Freilich darf der Ausdruck nicht ganz unedel und unnatürlich, die Zeichnung nicht auffallend unrichtig, das Colorit und das Helldunkle nicht völlig conventionell seyn; aber wenn nur ein Schein von Wahrheit in allen diesen Theilen vorhanden ist, — wie ihn denn A. Sacchi mit jenen Vorzügen zu verbinden wußte, — so giebt sich der vorübergehende Beschauer ziemlich leicht zufrieden.

Und so würde die Bestimmung des Verdienstes unsers Meisters so ziemlich vorbereitet seyn: Er war der beste Flächendecorateur, den wir kennen; aber auch nur das: Anschminker, nicht treuer Darsteller der verschönerten Natur. Pietro da Cortona, Luca Giordano, die ganze neuere Neapolitanische und Venetianische Schule, die im Grunde so wie er, nur für den ersten vorübergehenden Anblick arbeiteten, nur den Vorhang eines Theaters aufziehen, und wieder fallen lassen, nur frappiren, nur blenden; stehen ihm dennoch nach. Er hat einen Schein von Ausdruck der Minen, da wo sie nur Schein des Ausdrucks in Stellungen haben: Er hat einen Schein von Carracciſch richtiger Zeichnung, da wo sie ungescheut Incorrektionen begehen: Er hat einen

Schein

Schein von Correggianisch wahrer Färbung, da wo sie nur nach der Palette mahlen: Er wandte endlich Gedult auf die Ausführung, und sie setzten ihr gröstes Verdienst in eilfertiger Geschwindigkeit.

* * *

Kirche S. Stefano rotondo. [103])

Man zeigte hier zu meiner Zeit den untern Theil eines Helden im Panzer. Er war gut gearbeitet.

Die Mahlereien von Tempesta und Pomeranzio sind schlecht.

* * *

Kirche Sacre Stimate di San Francesco. [104])

† Ein heiliger Franciscus von Trevisani, eins der besten Gemählde dieses Meisters.

In dem Gemählde des Hyacintus Brandi von tausend Märtyrern, welchen diese Kirche gewidmet ist, sieht man zwar nur wenige, aber doch noch immer zu viel dieser uninteressanten Figuren.

* * *

Kirche S. Sylvestro a Monte Cavallo. [105])

Nur eine Capelle zur linken des Kreuzganges, welche man unter dem Nahmen Capelle Bandini erfragen kann, scheint der Aufmerksamkeit des Liebhabers werth zu seyn. An der Kuppel derselben hat Dome-

103) Hr. Dr. Volkmann S. 191. Titi S. 207. und 473.
104) Hr. Dr. Volkmann S. 496. Titi S. 165.
105) Hr. Dr. Volkmann S. 235. Titi S. 279.

Domenichino an den Pfeilern † vier runde Gemählde gemahlt, welche unter dem Nahmen gli tondi del Domenichino bekannt sind. Die Figuren haben ungefähr zwei bis drei Fuß Höhe.

Vier runde Gemählde von Domenichino, bekannt unter dem Nahmen: tondi del Domenichino.

Das erste Gemählde stellet die heilige Judith vor, welche dem Volke den Kopf des Holofernes zeigt. Die Anordnung und der Ausdruck sind gut. Die Figur der Judith steht am rechten Orte; Kopf und Stellung sind edel. Die Gruppe zweier Kinder, deren eines dem andern den Kopf des Holofernes zeigt, über dessen Anblick das letzte die Hände freudig in die Höhe hebt, ist gut gedacht, voller Wahrheit und Reiz. Die Gewänder zeigen das Nackte gut an, sie sind nur schwerfällig. Die Färbung ist harmonisch.

David tanzt vor der Bundeslade. Die Anordnung ist nicht so gut als in dem vorigen, aber der Ausdruck und die Stellung der einzelnen Figuren, deren Zeichnung im Geschmack der Antike ist, halten dafür schadlos. Die Gewänder sind schlecht.

Salomon empfängt die Königin von Saba. Dies Bild scheint das schönste unter den vieren zu seyn, und würde, wenn die Färbung kräftiger wäre, in allen Theilen der Mahlerei vollkommen seyn.

Ahasverus und Esther. Sehr gut gedacht und angeordnet. Alle Figuren des Bildes nehmen einen sehr wahren und sehr wohl ausgedrückten Antheil an der Handlung. Esther, die in Ohnmacht fällt, zeigt eine reizende, decente und äußerst wahre Stellung.

In eben dieser Capelle sieht man zwei Figuren von Algardi, den heiligen Johannes und die

heil. Maria, Schwester der Magdalena. Beide sind von Stacco, und gehören nicht zu den besten Arbeiten dieses Meisters. An der letzten Figur ist der Ausdruck des Gesichts grimmaſſirend, und an dem Gewande, dem Hr. Dr. Volkmann ein so großes Lob beilegt, finde ich nichts außerordentliches: vielmehr scheinen die Falten am Beine eine unangenehme Erhöhung zu bilden.

In der zweiten Capelle rechter Hand vom Eingange ab hängt ein Gemählde des Giacomo Palma, welches aber sehr verdorben ist.

Die Camayeux von Polydoro und Martino da Carravaggio, in der Capelle der heil. Magdalena, sind sehr leicht weggemacht, und die Mahlereien des Giuseppe d'Arpino sehr manierirt.

Titi führt eine Geburt Christi von Venusti und ein Paar Gemählde von Raphaelino da Reggio als hier befindlich an, auf welche ich die Liebhaber, des Nahmens der Meister wegen, aufmerksam mache. Denn über den Werth der Werke selbst kann ich nicht urtheilen, da ich sie übersehen habe.

* * *

Kirche S. Trinità de' Monti.[106])

Kreuzabnehmung Christi, von Daniel da Volterra.

Es ist nur das Gemählde des † Daniel da Volterra, die Kreuzabnehmung Christi, welches diese Kirche der Aufmerksamkeit des Liebhabers werth macht. Der Gedanke dieses Bildes ist folgender: Sieben Menschen sind beschäfftiget, den Leichnam Christi vom Kreuz abzunehmen. Einige derselben lassen ihn herunter, andere fangen ihn auf, andere halten die Leiter, auf

der

106) Herr Dr. Volkmann S. 365. Titi S. 375.

der wieder andere auf- und absteigen. Sie sind alle gut in Handlung gebracht. Joseph von Arimathia, der den Leichnam Christi in seine Arme faßt, scheint bei diesem traurigen Liebesdienste äußerst bewegt zu seyn.

Am Fuß des Kreuzes liegt die Mutter Gottes in Ohnmacht, und mehrere Weiber sind beschäftiget, sie wieder zu sich selbst zu bringen. Der heil. Johannes läuft herzu, und breitet seine Arme aus, im Begriff den Leichnam darin aufzufassen. Alle diese Figuren sind edel, natürlich und wahr.

Inzwischen der Figuren sind ohnstreitig zu viel. Sie bedecken die Fläche, anstatt sie zu füllen, und sind zu unordentlich vertheilt. Die Gruppe der Frauen am Fuße des Kreuzes verdient von diesem Urtheil ausgenommen zu werden. Die Figuren derselben sind sehr gut zusammen gestellt.

Der Ausdruck ist wahr, nur sollte die heil. Magdalena, welche die in Ohnmacht gefallene Mutter Gottes in den Armen hält, auf diese blicken, nicht zur Seite. Der Christ ist nicht sehr edel.

Die Köpfe sehen sich alle ähnlich, aber das gemeinschaftliche Vorbild ist gut gewählt, und die Zeichnung durchaus richtig. Die Gewänder zeigen das Nackte gut an, aber die Ausführung ist etwas trocken. Die Stellungen haben nichts von der Florentinischen Affektation: die Verkürzungen sind vortrefflich. Es würde schwer seyn, über das Helldunkle und die Farbe zu urtheilen, da das Bild schon sehr verdorben ist, und noch täglich mehr verdirbt.

Zu beiden Seiten sind noch Gemählde desselben Meisters. Im Ganzen mittelmäßig, aber in einzelnen Partien nicht ohne Verdienst.

Herr Volkmann ist in der übrigen Beschreibung dieser Kirche ziemlich unrichtig. Es ist aber nicht der Mühe werth, ihn zu verbessern.

Kirche S. Trinità de' Pellegrini.[107])

Auf dem Hauptaltare hat † Guido die Dreieinigkeit auf eine sonderbare Weise vorgestellet. Oben sieht man Gott den Vater, der die Arme ausbreitet, mit Köpfen von Cherubims, die reihenweise gesetzt sind, umgeben. Gleich unter dem Barte von Gott den Vater ist der heil. Geist als Taube vorgestellet, welche auf den Kopf Christi herabzufliegen scheint. Christus hängt gleich darunter am Kreuze, welches auf einer Kugel ruhet, und auf den Seiten von ein Paar Engeln sehr zierlich gehalten wird. Ein Paar große Engel in den Wolken beten das Kreuz auf den Knien an. Die Ausführung ist nicht viel besser als der Gedanke, und das Bild gehört sowohl in Ansehung der Stellungen, welche affektirt sind, als der Zeichnung, welche incorrekt ist, und der Farbe, welcher es an Kraft und Harmonie fehlet, zu den schwächsten Werken dieses Meisters.

107) Titi S. 103. und 462.

Ueber

Ueber einige Kunstwerke an offenen Plätzen der Stadt.

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Titus.

In dem Durchgange selbst.

† Zwei Basreliefs, welche den Triumph des Kaisers Titus, nach erfochtenem Siege über die Juden, und Zerstörung der Stadt Jerusalem vorstellen. Sie gehören zu den schönsten des Alterthums, und sind nicht nur in einem richtigen, sondern auch schönen Stile gezeichnet. Schade! daß sie so sehr gelitten haben.

Die Friesen stellen den fernern Zug des Triumphs, und besonders die Priester mit den Opferthieren vor.

Die Apotheose des Kaisers. Er beschreitet einen Adler, der ihn gen Himmel trägt.

† Vier Victorien außen am Bogen, sind Muster leicht schwebender Figuren.

* * *

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaisers Septimius Severus.

Die daran befindlichen größeren Basreliefs stellen Begebenheiten vor, die auf den Krieg des Kaisers mit den Parthern Bezug haben.

So sehr die Ausführung den Verfall der Kunst verräth, der Gedanke zeigt immer treue Anhänglichkeit an dem ursprünglichen Stile ihres Flors. Immer sind noch die Verhältnisse ziemlich richtig, die Juncturen natürlich, die Stellungen simpel, und die Gewänder vernünftig. Die Arbeit ist manierirtes Handwerk; aber die Manier ist gut: die Hand verräth den Schüler; aber den Schüler, der einer guten Lehre entlaufen ist. In Köpfen und Stellungen herrscht große Einförmigkeit: Man sieht, — wenn ich mich dieses erklärenden Beispiels bedienen darf — daß die Figuren auswendig gelernte Wörter einer überlieferten Kunstsprache sind.

Die Friesen stellen Triumphzüge vor.

In den Ecken über den Bogens sieht man Genien mit den Attributen der Jahrszeiten. Victorien, Flußgötter, u. s. w.

Das Ganze ist mit Figuren überhäuft. [1])

* * *

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaisers Constantin des Großen.

Auf den Säulen stehen sieben Statuen von gefangenen Daciern. Die achte ist ins Museum Capitolinum gekommen. Unter den noch stehenden soll

1) Die Zeichnung, die Bellori Veteres arcus Augustorum etc. liefert, hat viele Zusätze nach Münzen, welche diesen Triumphbogen vorstellen, erhalten. Die Quadriga, nebst den übrigen Figuren oben auf der Spitze, sind in der Natur nicht mehr vorhanden.

soll die eine ganz neu seyn, die andern sollen neu aufgesetzte Köpfe haben. So meldet Hr. Dr. Volkmann.

Die Basreliefs, die hier angebracht sind, sind von sehr verschiedener Güte. Einige, die man wahrscheinlich von alten Monumenten des Trajans genommen hat, zeichnen sich, wo nicht durch Schönheit, wenigstens durch vernünftige Anordnung, Ausdruck und Richtigkeit der Zeichnung aus. Hingegen die Figuren aus der Zeit Constantins sind auf einander gehäuft, incorrekt, unbedeutend: Kurz! Alles zeigt in diesen letztern den gänzlichen Verfall der Kunst. Nur der alte Stil ist noch immer vorhanden; noch immer zeigen sich Spuren vortrefflicher Grundsätze, bei der Ohnmacht sie in Ausübung zu bringen. Die alten Künstler aus dieser Epoche kommen mir wie Invaliden vor, denen man die Dressur der Jugend, selbst in der Art wie sie die zitteruden Glieder fortschleppen, anmerkt.

Unter den Basreliefs aus der Zeit des Trajans sind vorzüglich zwei berühmt.

† Das eine stellt eine Schlacht dieses Kaisers wider die Dacier: das andere eine allegorische Vorstellung des Sieges, seine Krönung mit einem Lorbeerkranze durch die Hand einer Victorie, vor. Die Figuren sind ein wenig schwerfällig, und vielleicht schon zu sehr nach einer gewissen Manier gearbeitet, ohne die Natur gehörig zu Rathe zu ziehen. Dies abgerechnet, haben sie viel Verdienst.

Die übrigen Basreliefs sind meistens Ovale. Sie stellen den Trajan in verschiedenen Handlungen vor: wie er den Parthern einen König giebt, wie er

seine Soldaten anredet, wie er opfert, zur Stadt zurückkehrt, verschiedene Arten von Jagden hält u. s. w. Auch sieht man hier zwei allegorische Vorstellungen, die eine des Occidents, und die andere des Orientes, unter zwei weiblichen Figuren, deren eine mit ihrem Wagen in die Höhe, die andere ins Meer fährt.

Ein geschickter Componist könnte hier Veranlassung zu mancher guten Idee finden.

* * *

† Pferdebezwinger in Monte Cavallo.

So nennt man zwei Jünglinge, welche anspringende Pferde halten, in colossalischer Größe. Sie stehen auf dem Monte Cavallo. Auf der Basis der einen Figur steht die lateinische Inschrift: Phidiae opus; auf der Basis der andern: Praxitelis opus. Wahrscheinlich neuere Zusätze: wenn es gleich möglich bleibt, daß diese Nahmen zur Aufbewahrung einer Ueberlieferung schon von den ältern Römern hinzugefügt sind.

Die richtigste Erklärung scheint diese zu seyn: Die Figuren stellen den Castor und Pollux vor.

Bildhauer von großer Einsicht setzen diese beiden Statuen unter das Beste, was sich aus dem Alterthume auf uns erhalten hat, und M. Angelo nannte sie seine Lieblinge. Ich will nur dasjenige sagen, was ich selbst gesehen, selbst gefühlt habe. Die Pferde sind den Menschen aufgeopfert. Letztere haben etwas sehr großes und sehr edles in Stellung und Köpfen. Dieser Eindruck des Ganzen bleibt, wenn gleich mehrere Beschädigungen und Ergänzungen der ursprünglichen Schönheit im Einzelnen vieles entzogen

zogen haben. Den Gipsabguß des einen Kopfs habe ich in der Nähe gesehen: es ist zum Erstaunen, mit welcher Delicatesse der Marmor behandelt ist, und dennoch thut diese Weichheit der Wirkung in der Ferne keinen Schaden.

Für den Liebhaber der bildenden Kunst haben sie durch die neuere Rückung, die mit ihnen vorgenommen ist, eher verloren als gewonnen.

* * *

Bildhauerarbeit an der Säule des Trajans.

Das Piedestal, worauf die Säule ruht, ist mit Waffen in erhobener Arbeit geziert. Sie scheinen zu unordentlich gelegt, übrigens von schöner Ausführung zu seyn.

Vier Adler stehen auf den Seiten, die im Verhältniß zum Ganzen zu klein scheinen, aber eben sowohl als der Lorbeerkranz, auf dem der Schafft der Säule ruht, vortrefflich gearbeitet sind.

An dem Schaffte der Säule sind mehrere Begebenheiten, die mit den Feldzügen des Trajans in Beziehung stehen, abgebildet. Sie laufen schneckenförmig von unten bis oben hinauf, und die Figuren in der Höhe sind größer als die unten, damit sie durch die weitere Entfernung dem Auge nicht entzogen würden. Inzwischen diese Vorsicht scheint nicht viel geholfen zu haben. Ich kann mich ziemlich guter Augen rühmen, aber in der Höhe, worin sich diese ungefähr drei höchstens vier Fuß großen Figuren befinden, habe ich sie nicht deutlich unterscheiden können.

Ich kenne nur einige Theile dieser weitläuftigen Composition aus Gipsabgüssen, und das Ganze aus Kupfern. Nach diesen glaube ich auf folgende Art darüber urtheilen zu müssen.

Die Forderungen, die wir an eine gute dramatische Darstellung, und an einen damit correspondirenden Ausdruck zu machen berechtigt sind, werden wenig befriedigt; die Regeln der mahlerischen Anordnung, der Luft- und Linienperspektiv, sind auf das entsetzlichste beleidigt. Ich tadle die Künstler nicht sowohl darum, daß sie die davon abhängende Wirkung nicht erreicht, als vielmehr darum, daß sie ihr überhaupt nachgestrebt haben.

Alles, was nicht menschliche Form und Gewand ist, hat nicht den mindesten Schein von Wahrheit. Hingegen ist der physiognomische Ausdruck der Köpfe so abwechselnd, als die beinahe durchaus wohlgefälligen Stellungen verschieden sind. Der Liebhaber wird an den richtigen Verhältnissen, an der natürlichen Einfügung der Juncturen, an der Simplicität der Stellungen und der Zweckmäßigkeit der Gewänder und des Faltenschlags Vergnügen finden: Der Künstler Veranlassung zu neuen Ideen, und Aufklärung über das Costume der Alten.

An der Stelle, wo diese Werke angebracht sind, thun sie so weit das Auge ihnen folgen kann, gut: Abgenommen, einzeln besehen, verlieren sie den Anspruch auf schöne, für sich bestehende Kunstwerke. Die Wahl der Formen ist gut, aber nicht schön, nicht edel. Die Verhältnisse sind richtig, aber nicht von spelten Figuren genommen. Die Umrisse sind bestimmt, aber nicht zierlich.

Die

Die Behandlung verräth die fertige Hand, die oft den nämlichen Vorwurf oder ähnliche ausgeführt hat, sie hat aber nicht die Weichheit eines mit sorgsamer Liebe behandelten Werkes. Auch fehlt die Individualität von Treue, die nicht erreicht wird, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Es ist und bleibt Handwerk, Manier, von so vortrefflicher Art sie immer seyn mag.

Lächerlich ist es zu behaupten, die 2500 halbe und ganze Figuren, die an dieser Säule befindlich sind, wären alle von einer Hand verfertigt. Von der Hand einer Schule, das zeigt die ähnliche Verfahrungsart, aber von der Hand eines Meisters, das ist aus mehr als einem Grunde unmöglich.

Die Umrisse der Figuren heben sich kantig von der Fläche ab. Für den Ort gut; für den angenehmen Eindruck im Einzelnen, nicht gut.

Die Statue des heil. Petrus aus Bronze oben auf der Säule, ist nach dem Modelle des Thomas della Porta gegossen, und mittelmäßig.

Bildhauerarbeit an der Säule Antonins: richtiger, des Marcus Aurelius Antoninus.

Die daran befindlichen Basreliefs stellen Begebenheiten aus den Feldzügen des Marcus Aurelius Antoninus vor. Es ist der nämliche Stil, der sich in den Figuren an der Trajanischen Säule findet: nur die Ausführung ist schlechter, die Arbeit mehr beschädigt, und die Composition noch fehlerhafter

haster als an jener. Man sieht hier Flüsse, die in perpendiculairer Richtung an den Figuren hinauf laufen. Verschanzungen, Mauren, welche die Menschen von Kopf bis zu Fuß mit einem Zirkel umschliessen, und worin diese wie Vögel in einem Reife stehen u. s. w. Schön gedachte Stellungen, Köpfe, Gewänder, Juncturen, kurz! der Stil der Alten, ziehen immer noch unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Sonderbar ist die Idee des Jupiter Pluvialis, wie man ihn nennt.

Die Römer litten von der Dürre, und vom Durst, dessen Folge. Die Quadi hielten sie eingeschlossen. Es erfolgte ein Gewitter. Blitz, Hagel und Schloßen fielen auf die Quadi, und zerstreueten diese. Die Römer erhielten Labung, den gewünschten Regen. Diese Begebenheit ist auf folgende Art allegorisch vorgestellt. Ein geflügelter Genius, dem Wasser vom Kopfe, Augenbraunen, Bart, und von dem übrigen Theile des Körpers auf halben Leib herabströmt, hebt die Rechte gegen die Römer auf, von der der sparsamere Regen sanft herabtreufelt, den die Soldaten in aufwärts gehaltene Schilde auffammeln; die Linke läßt der Genius auf ihre Feinde schwer herabsinken, und hier stürzet alles zu Boden. Zur Nachahmung will ich die Vorstellung eben nicht anrathen, wenigstens nicht als Vorwurf der schönen Sculptur.

Bild-

* * *

Bildhauerarbeit an dem Postament der Säule des Antoninus Pius.

Das Postament zur Antoninischen Säule ist mit † Basreliefs geziert, welche zu den besten Kunstwerken dieser Art in Rom gehören.

Auf der einen Seite sieht man die Vergötterung des Antonins und der Faustina. Ein Genius trägt sie auf den Flügeln, und hält eine Kugel mit einer Schlange in der Hand. Zu den Füßen des Genius eine allegorische Figur mit einem Obelisk, den man für das Symbol der Unsterblichkeit hält. Gegenüber eine Roma mit einem Schilde, worauf die Wölfin, die den Romulus und Remus säuget, abgebildet ist. Alle diese Figuren sind schön, aber die Figur der Roma wird den übrigen vorgezogen.

Die beiden andern Basreliefs stellen das Leichenbegräbniß des Kaisers vor.

* * *

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Termine.

† Zwei Löwen von Basalt mit Platten von derselben Materie, worauf Hieroglyphen befindlich sind: antik. Sie sind voller Kraft und Majestät.

Zwei andere von weißem Marmor, unbedeutend.

Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, eine Statue aus weißem Marmor. Sie ist plump, unbedeutend in Ausdruck der Mine, affektirt in der Stellung, und schlecht bekleidet.

Bild-

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Trevi.

Die Bildhauerarbeit an dieser Fontaine kann nur als architektonischer Zierath betrachtet werden. Sie thut im Ganzen Wirkung, und würde noch mehr thun, wenn der Platz größer wäre, um sie aus der Ferne zu betrachten. Im Detail verdient sie nicht, daß man darüber spreche: Der Neptun in der Mitte sieht aus wie ein Tanzmeister.

Bildhauerarbeit an der Fontaine della Piazza Navona.

Obgleich die Bildhauerarbeit auch hier wieder mehr im Ganzen als im Detail betrachtet werden muß, so hat sie doch mehr Verdienst als diejenige, welche an der Fontaine di Trevi befindlich ist.

Das Ganze ist nach der Angabe des Bernini verfertigt, und bildet eine schöne Masse. Ein großer Obelisk von orientalischem Granit mit Hieroglyphen, ruhet auf einem großen durchgebrochenen Felsen, aus dem ein Löwe und ein Wasserpferd hervorgehen, und an den Seiten ruhen vier colossalische Figuren, welche die größten Flüsse aus den vier Welttheilen vorstellen.

Der Löwe und das Pferd sind von Lazaro Morelli. [2]) Der Fels von Bernini selbst, an dem

2) Mellizia Memorie degli Architetti, T. II. p. 246. legt sie dem Bernini bei.

dem man die Verbindung der Festigkeit und Größe mit der sweiten Form bewundert.

Der Fluß della Plata ist von Francesco Baratta.

Die Donau von einem gewissen Claudio.[3]) Sie wird besonders geschätzt.

Der Nil von Giacomo Antonio Fancelli. Er verhüllt das Haupt: eine witzige Allegorie seines ungewissen Ursprungs, die eben so gut in der Bildhauerei unausgeführt hätte bleiben können.

Der Ganges als Mohr von Antonio Raggi.

* * *

Auf der einen kleineren Fontaine zur Seite steht ein älterer Triton von der Hand des Bernini. Er ist berühmt. Die vier kleineren Tritonen, die ihn umgeben, sind von der Hand des Flaminio Vacca und anderer Meister. Kleinere Fontaine ebendaselbst.

Oben: vier Masken von Michael Angelo.

Pasqui-

3) Herr Dr. Volkmann nennt ihn Claudio Frameſe. Aber dies ist ganz falsch. Titi sagt: Claudio Franceſe. Der Nahme Claudio ist Vornahme. Ob der Zusatz Franceſe auf die Nation überhaupt gehe, oder einen bestimmten Zunahmen anzeige, darüber bin ich ungewiß. Ich finde beim Fueßli einen gewissen Claude Francin, einen Pariser; aber die Zeitrechnung trifft nicht zu. Dieser lebte 1736. Vielleicht befindet sich in der Lebensbeschreibung des Bernini von Baldinucci, die ich nicht bei der Hand habe, bessere Auskunft.

Pasquino.

So nennt man eine sehr verstümmelte Statue aus weißem Marmor. Sie bekam den Nahmen von einem lustigen Schuhflicker, der in der Nähe wohnte, und seine witzigen Einfälle daran anklebte. Wenn Bernini, wie man behauptet, gesagt hat, daß dieser Sturz das schönste Ueberbleibsel des Alterthums sey, so ist dies wahrscheinlich auch nur ein witziger Einfall im Geschmack des Pasquino, auf die Vorliebe des M. Angelo zu dem berühmten Torso di Belvedere. Inzwischen Verdienst hat das Stück immer, nur muß die Maaße nicht übertrieben werden. Es ist zu sehr beschädigt, um mit Zuverläßigkeit darüber zu urtheilen.

Die Figur scheint eine andere zu tragen. Diese Handlung hat zu mehreren Auslegungen Gelegenheit gegeben. Wahrscheinlich stellt sie einen Krieger vor, der seinen verwundeten Cameraden aus der Schlacht wegbringt, und der verstorbene Abbate Visconti hat darin den Menelaus mit dem Leichnam des Patroclus bestimmt wieder erkennen wollen. *)

*) S. Fea in der Ital. Uebers. der Winkelmannischen Gesch. der Kunst, T. I. Prefaz. p. 26. u. f.

Nachtrag

Nachtrag

einiger Nachrichten über Kunstwerke zu Frescati, in den Villen der umliegenden Gegend, und besonders in der Kirche zu Grotta Ferrata.

In der Villa Aldobrandini.

Villa Aldobrandini.

Einige Landschaften mit den Thaten des Apollo von Domenichino, sie haben sehr gelitten.

Einige Gemählde von Cav. Giuseppe d'Arpino.

Dasjenige, welches Judith mit der Magd vorstellet, ist das beste.

In dem Casino Aldobrandini zu Frescati selbst.

Casino Aldobrandini.

Einige schöne Landschaften von Philipp Hackert.

Villa Mondragone.

Villa Mondragone: schöner colossalischer Kopf des Antinous.

† Colossalischer Kopf des Antinous. Von hoher Schönheit, mit Weinreben statt der Haare bedeckt.

† Ein Kopf des Cardinals Scipio Borgheſe, von Bernini. Ein wahrer Vandyk in Marmor. Die mechaniſche Behandlung vortrefflich.

* * *

Villa Falconieri.

Villa Falconieri.

Mehrere Plafonds von Carlo Maratti. Schwach in allen Theilen der Mahlerei: kaum daß ein Paar hübſche Weiberköpfe den Blick belohnen, den man auf dieſe Gemählde wirft.

Einige Carricaturen von Ghezzi.

Einige Landſchaften von — kaum weiß ich, ob ich den Nahmen des Meiſters, den ich nicht beim Fueßli finde, nicht verhört habe, — von Hetzendorf.

* * *

Villa Bracciano.

Villa Bracciano.

Mehrere Plafonds von Domenichino und ſeinen Schülern. Die Himmelfahrt des Elias iſt von ihm ſelbſt.

* * *

Kapuzinerkloſter.

Kapuzinerkloſter.

Hier ſoll ein † berühmtes Crucifix von Guido Reni hängen, welches ich aber nicht zu ſehen bekommen konnte, weil die Kirche verſchloſſen war.

* * *

Kirche zu Grotta Ferrata.

Kirche zu Grotta Ferrata.

Im Hofe: ein ſchönes antikes Basrelief, welches den Leichnam des Patroclus vorſtellt, den man aus der Schlacht wegträgt.

Eine

Eine seitwärts von der Kirche liegende Capelle hat Domenichino mit Mahlereien geziert. Sie machen das weitläuftigste Werk aus, das man von diesem Meister kennt; die Sujets sind aus der Geschichte des heil. Nilus genommen. Mahlereien von Domenichino.

† Der heilige Nilus heilet einen Besessenen mit dem Oel aus einer Kirchenlampe.

Der Gedanke des Bildes ist gut, und die Anordnung vernünftig. Aber der Theil, der am mehresten unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der Ausdruck der Affekte.

Der Vater, der in dem Augenblicke der Cur den Sohn mit der ängstlichen Unruhe hält, welche die Folge eines heftigen aber zärtlichen Wunsches ist: die Mutter, die mit gläubiger Zuversicht die ersten Symptome der Besserung ausspähet: die älteren Brüder, die mit Staunen und Furcht der Dinge warten, die da kommen werden: das jüngste Kind, das sich bange hinter die Mutter verkriecht: der Anverwandte voll des gerührtesten Antheils: endlich der Heilige im inbrünstigen Gebete zum Himmel; alles dies ist so wahr, so sprechend, daß wir keiner Stimme bedürfen, um die ganze Lage einer jeden dieser hier versammelten Personen deutlich zu verstehen und zu fühlen. Edel kann man den Ausdruck nicht nennen, aber treu. Die Zeichnung ist sehr fein, in den Extremitäten dürfte man sie correkter wünschen. Die Stellung der Mutter ist reizend. Für Fresco ist das Bild ziemlich kräftig colorirt.

† Der heilige Nilus wird vom Kaiser Otto dem Dritten umarmt.

Das Bild ist nicht gut angeordnet; aber der Ausdruck ist wieder vortrefflich. Man bewundert vorzüglich die gütige Zuvorkommung in dem Kaiser, den bescheidenen Anstand in dem Heiligen, die Männer im Gefolge des Kaisers, die das Horn blasen und in die Trompete stoßen, die Gruppe des Jünglings, der sein wildes Pferd nicht halten kann, und dem der Vater zu Hülfe kommt u. s. w. Die Köpfe sind schön gewählt, der des Kaisers könnte edler seyn: der Heilige thut ihm Schaden. Sehr ausdrucksvoll sind noch die Cavaliere, die dem Kaiser zur Seite stehen: der Jüngling, der den Hut mit dem Federbusche trägt u. s. w.

† Der heilige Nilus betet ein Crucifix in der Wüste an, das ihn segnet. Die Figur des Heiligen ist von unvergleichlichem Ausdrucke.

Gegen über.

Der heilige Nilus betet um Regen zur Zeit der Erndte; weniger schön als die vorigen.

Dem heiligen Nilus wird der Plan einer Kirche vorgelegt: auf dem nämlichen Bilde hält er eine Säule, welche fallen will.

Außer dem Vorwurf einer doppelten Handlung, die man dem Bilde machen kann, verdient es auch den Tadel, mit zu vieler Eilfertigkeit ausgeführt zu seyn. Man sieht inzwischen einzelne schöne Gruppen und unvergleichliche Köpfe darauf.

Die Madonna erscheint dem heiligen Nilus in Begleitung eines andern Heiligen, und giebt ihm einen Apfel.

Auf dem Altare Gott der Vater.

Rund

Rund herum Engel und einige weibliche allegorische Figuren in Ovalen. Eine darunter ist unter dem Nahmen la frascatana sehr berühmt.

Mehrere Sujets aus der heiligen Geschichte en Camayeu. Sie haben sehr gelitten.[1])

Bei dem letzten Werke, welches ich vom Domenichino anzeige, will ich dessen Charakter noch zu zeichnen suchen.

Charakter des Domenichino.

Seit Raphael ist kein Mahler wieder aufgestanden, der den Ausdruck der dramatischen Mahlerei, der Affekte, die sich durch Gebärden gerne mittheilen und verständlich machen, so sehr in seiner Gewalt gehabt hätte, als Domenico Zampieri, il Domenichino genannt. Sein Talent in diesem Stücke war aber weniger ausgebreitet als das seines Vorgängers. Dieser sahe wie ein Mann, weitumfassend, klar, deutlich, richtig: jener wie ein Weib, fein, scharf, aber einzeln und unzuverläßig. Domenichino bemerkte und empfand, Raphael that beides in weit größerem Umfange, dachte und schuf überher.

Domenichino schränkte sich hauptsächlich auf die gewöhnlichen Affekte der Naivetät, der Unschuld ü-

1) Das Bild der heiligen Theresia in der Kirche, ist nicht von Guido, und keinesweges die Veranlassung zu der Gruppe der Theresia von Bernini in der Kirche Madonna della Vittoria gewesen, wie Hr. Dr. Volkmann dem Herrn Bernoulli Histor. krit. Nachr. über Italien, Th. I. S. 923. nachschreibt. Ich habe es schon bei Gelegenheit meiner Anmerkungen über diese Kirche gesagt. Das hiesige ist ganz verschieden gedacht, und von schlechter Ausführung.

erfahrner Jugend, der Schwäche des Alters ein. Ueber die meisten seiner Gemählde ist ein Zug von kränklicher Schüchternheit ausgegossen, welcher in dem persönlichen Charakter des Meisters nach den vielen Versagungen, Leiden und Kränkungen, die er in seinem Leben erfahren hatte, der herrschende werden, und sich nothwendig seinen Werken mittheilen mußte.

Das Genie des Domenichino scheint zwischen dem eines Guido und eines Raphaels in der Mitte gestanden zu haben. Er fühlte feiner und ausgebreiteter als der erste, aber er hatte weniger Sinn für edle hohe Affekte, und viel weniger mechanisches Talent zur Ausführung. Raphael hatte den Reichthum der Ideen in Verbindung mit jenen Vorzügen vor beiden zum Voraus. Hätten alle drei Meister ihre Talente zur Dichtkunst angewandt; Raphael, glaube ich, wäre als Dichter des historischen Schauspiels oder als epischer groß geworden, Guido hätte den hohen aber eingeschränkten Flug der Ode oder Elegie genommen, und Domenichino würde in der Fabel, in der Idylle, oder überhaupt in der poetischen Darstellung der Scenen des gewöhnlichen Lebens im bürgerlichen Drama, im Romane, unser Herz zur sanften Theilnehmung eingeladen haben.

Domenichino wechselte nicht oft mit der Wahl seiner Sujets ab; er entlehnte sie oft von andern. Nicht selten, wenn er sich seinem eigenen Fluge überließ, opferte er die Hauptpersonen den Nebenfiguren auf, und verwebte Episoden mit der Haupthandlung, welche dieser gefährlich wurden. Erhabene Ideen sind bei ihm sehr selten.

Das

Das Verdienst seiner Anordnung ist sich nicht immer gleich, doch in Rücksicht auf mahlerische Wirkung größer, als in Rücksicht auf poetischen Ausdruck des Ganzen.

Von dem Ausdruck der einzelnen Figuren habe ich schon geredet. Ich muß noch hinzusetzen, daß schmerzhafte Empfindungen sehr oft zur Carricatur in seinen Gemählden wurden.

Seine Weiberköpfe haben vortreffliche Formen. Es ist nicht die hohe Schönheit des Guido, die sie zieret, aber es ist der gefällige, sittsame Reiz der unbefangenen Jahre. Guido scheint die Mutter Niobe belebt zu haben; Domenichino die Töchter. Seine Jünglinge sind nicht so schön: Die Alten abgehärmte Einsiedler, gute aber schwache Menschen. Die Extremitäten sind plump, und vorzüglich die Finger seiner Hände kurz und dick.

In allen Theilen der Mahlerei, die neben einer weisen Wahl mechanisches Talent der Hand erfordern, merkt man ihm an, wie mich dünkt; daß er zum Handwerker nicht gebohren war: daß ein feiner Geschmack ihn bei der Ausführung leitete, aber daß dieser den Mangel angebohrner Fähigkeiten nicht ganz ersetzen konnte. Er stand höher als Pouſſin in diesem Stücke, aber er war doch weit unter Mengs, vorzüglich in einzelnen Figuren. Seine Zeichnung ist schwerfällig und nicht durchaus correkt. Inzwischen hat er oft sehr bestimmt gezeichnet, und er ist sich hier wie in andern Talenten, die eine fertige Hand erfordern, ungleich: Die Gewänder sind nicht als Muster anzupreisen. Der Kopfputz glückte ihm besser.

Sein Colorit nähert sich, so wie bei allen Schülern der Carracciſchen Schule, in den beſten Werken und in einzelnen Partien dem Correggio. In andern fällt es zu ſehr ins Kreideweiße und grünlich Schwarze. Ueberhaupt fehlt es wohl an Wärme, Harmonie und Haltung.

Die Lichter theilte er gemeiniglich ſehr gut aus, aber den ſanften Uebergang der hellen zu den dunkeln Partien, die Luftperſpektiv finden wir gleichfalls oft vernachläßigt.

Seine Behandlung iſt ſehr fleißig: ſo fleißig, daß ſie zuweilen ins Aengſtliche und Trockene fällt. Man zieht ſeine Freſcogemählde den Oelgemählden vor.

Dieſer Meiſter mahlte allerliebſt gedachte Landſchaften, deren Ausführung nur nicht immer wahr und treu iſt.

Er lebte von 1581 — 1641.

Schluß.

Schluß.

So endige ich denn diesen Versuch über die bildenden Künste in Rom, nicht ohne eine Besorgniß zu empfinden, die derjenigen ähneln muß, mit der ein Vater sich von seinem Kinde trennt, ehe dessen Bildung vollendet ist.

Ich habe mein dreißigstes Jahr noch nicht erreicht, und ein Werk wie dieses, hätte, um dem Publico vor Augen gelegt zu werden, das reifste Alter erfordert.

Aber ich fühlte, daß mit jedem Tage die Eindrücke schwächer wurden, welche die Kunstwerke Roms auf mich gemacht hatten: ich lief Gefahr zu einer Zeit, wo ich an Stärke im Raisonniren würde gewonnen haben, die Bilder, welche noch lebhaft in meiner Seele schweben, verloschen, meine noch warmen Empfindungen erkaltet zu sehen. Ich hatte keine Hoffnung meine Erinnerungen durch eine zweite Reise nach Rom wieder aufzufrischen, wohl aber die Aussicht zu einer Lage vor mir, in der eine anhaltende Beschäfftigung mit den schönsten Künsten, mir auf immer verwehrt werden dürfte.

Diese Gründe haben mich bewogen, mein Buch schon jetzt dem Druck zu übergeben, und als mir zur Bedingung des Verlags gemacht wurde, daß alle drei Theile auf Ostern 1787. zu gleicher Zeit erscheinen sollten, auch diese einzugehen.

Dies geschah um Michaelis vorigen Jahrs. Die Materialien waren gesammelt, mir blieb Zeit zum Ordnen und Feilen. Hätte ich an sich nichts außer-

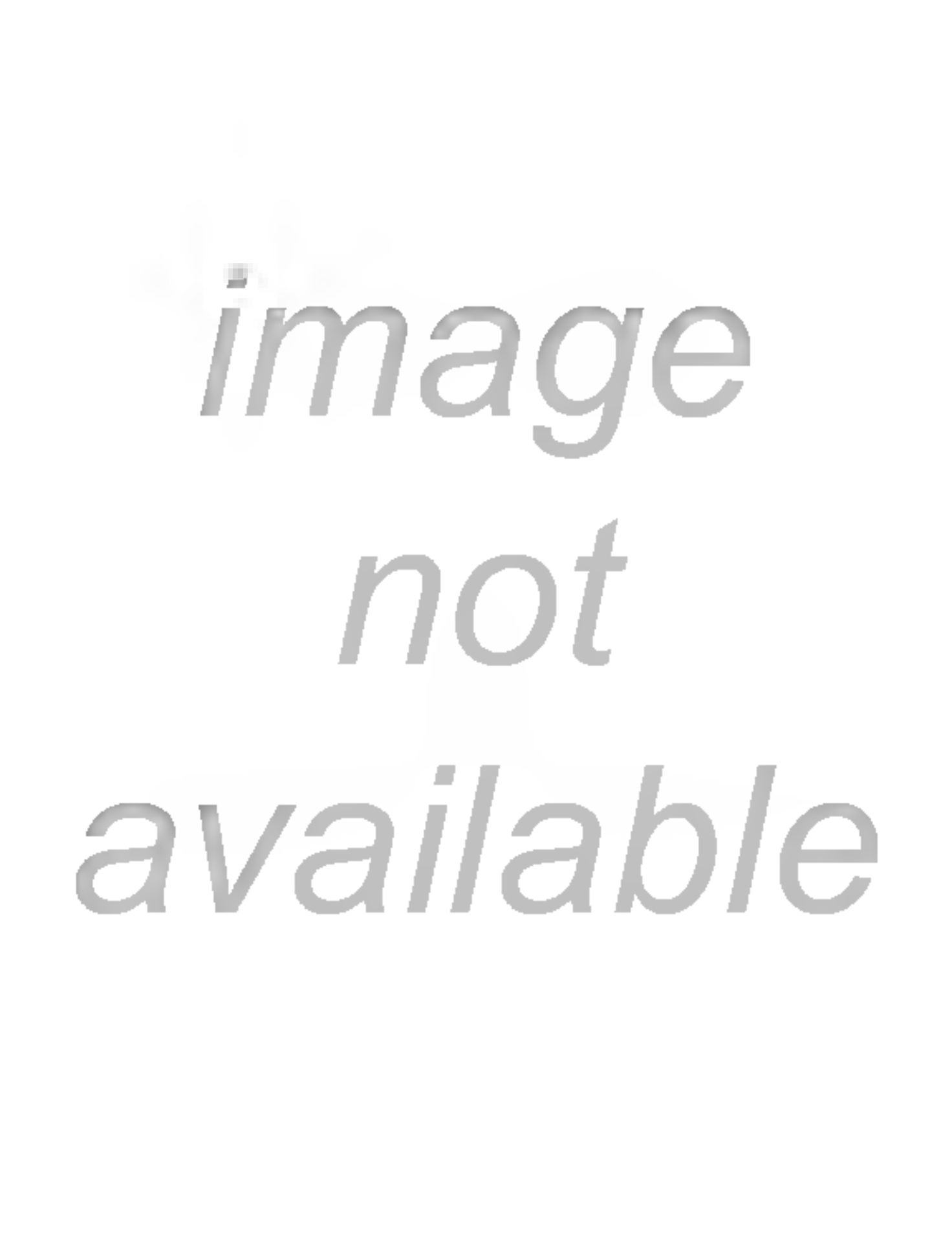
image
not
available

Nachschrift
der Verlagshandlung
zur zweiten Auflage.

Am Schlusse des Jahres 1796. als wir dem Verfasser schon ein Jahr zuvor gemeldet hatten, daß dies Werk sich vergriffen habe, und wir wünschten, daß wir es nun, wo möglich, in einer vollkommenern Gestalt wieder auflegen könnten, äußerte er sich gegen uns dahin: „daß, da er durch seine Verheirathung in die Lage komme, das Projekt zu einer zweiten Reise nach Italien aufgeben zu müssen, wir ihn von aller weitern Vermehrung oder Umarbeitung dieses Werkes dispensiren möchten. Er wolle uns den neuesten Catalog des Clementinischen Musei mittheilen, welchen wir übersetzen lassen, und dem ersten Theile anhängen könnten. Darauf

würden

würden sich seine Vermehrungen doch auch haben beschränken müssen.“ — Diese Vermehrung schien uns nicht sehr wesentlich, und kann auch allenfalls noch von jedem, dem es beliebt, beygetragen werden.

So viel zur Rechenschafe von unserer Seite, wofern eine solche für nöthig wäre gehalten worden.